искусство КИНО

5 1968



Марксизм-ленинизм, будучи высшим достижением мировой общественной мысли, носит критический, революционный и глубоко творческий характер. Он является не догмой, не сводом застывших положений, а руководством к действию. Непрерывное обогащение революционной теории, отказ от устаревших положений и выдвижение новых, отвечающих изменяющейся действительности, есть важнейшая черта марксизма.

Идея развития пронизывает собой все учение Маркса — Энгельса — Ленина. Это учение — подлинно научная теория и верный метод исследования и преобразования живой и развивающейся действительности.

Уже на протяжении более ста лет историческое развитие идет по пути, предсказанному марксистской теорией. С каждым поворотом истории марксизм одерживал все новые и новые победы.

Правда жизни на стороне марксизма, он и впредь будет одерживать победы, приближая время полного торжества коммунизма на нашей планете.

Из тезисов к 150-летию со дня рождения Карла Маркса

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
Т. С. Зиновьева

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Подробный разговор

Из опыта поколений

Что вы об этом думаете?

Новые фильмы

Среди актеров

Рассказы кинематографистов

Библиография

Сценарий

На первой странице обложки: «Три дня Виктора Чернышова», студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1968.

На третьей странице обложки: «Мне было девятнадцать», студия ДЕФА, ГДР, 1968

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 1-51-02-72

А06106. Подписано к печати 12/IV 1968 г.
Формат бумаги 70×90[1]/[16] Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 31 950 экз. Заказ 2373
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Фильм о Карле Марксе

К 150-летию со дня рождения Карла Маркса, которое отмечает в этом месяце все прогрессивное человечество, студия «Центрнаучфильм» выпускает полнометражный фильм «Портрет Карла Маркса». Наш корреспондент побывал у Александра Косачева, автора сценария, одного из режиссеров этой картины.

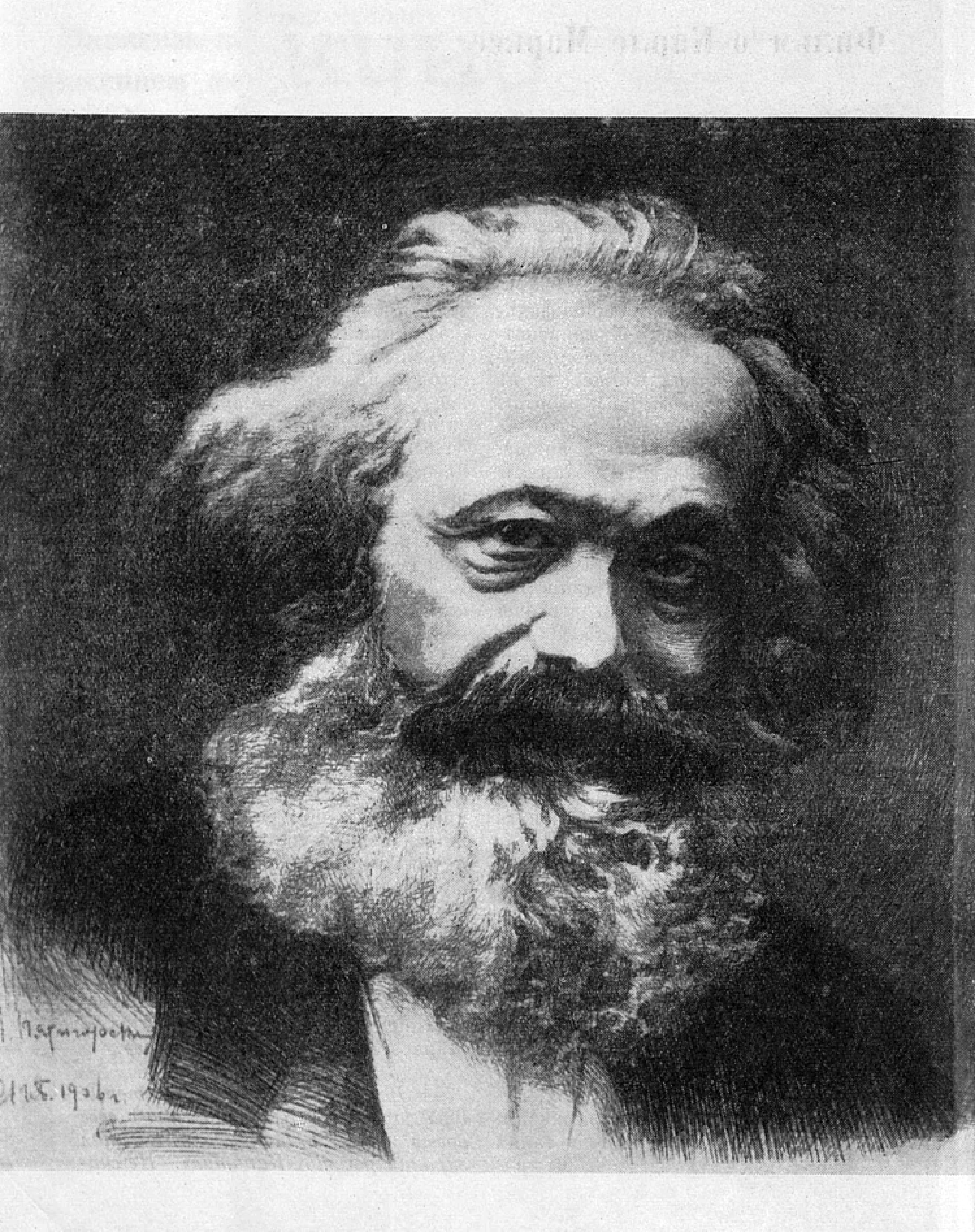
— Создать фильм или серию фильмов, рассказывающих о марксистском учении и его основоположниках,— моя заветная мечта. Я не только думаю об этом, но и работаю над осуществлением этой мечты не первый год. Началось все в школе, когда попытался изучить «Капитал» не по цитатам, а по первоисточнику (за что быстро получил кличку «философ»). К сознательному пониманию теории научного коммунизма шел своеобразно: через утопистов. Помню, меня поразили педагогические размышления Роберта Оуэна. Позже — многолетнее штудирование трудов Маркса — Энгельса. Уже десять лет я собираю иконографию по этой теме: книги, вырезки из журналов и газет, гравюры — все, что имеет отношение к Марксу и его времени. Фильм о Карле Марксе будет первой попыткой реализовать часть моих замыслов...

— Какие средства вы используете для создания образа Карла Маркса?

— Сама по себе тема необъятная. Мне бы хотелось рассказать в первую очередь о Марксе-человеке. Григорий Рошаль назвал свою картину о Марксе «Год, как жизнь». Это название, именно название, очень точно: по многообразию, насыщенности событиями каждый год, месяц, неделя, даже день Маркса стоит иной жизни. Особенно если речь идет о таких событиях, как 1848 год. И чтобы зритель прочувствовал эту формулу— «год Маркса равен жизни»,— мы пытаемся найти наиболее существенные штрихи времени. В первую очередь нас интересует «крупный план» самой революции 1848 года, ее трагической судьбы. Здесь не отделаешься сценами, где люди, одетые в костюмы XIX века, более или менее удачно произносят патетические фразы. Революция 1848 года — это города, обезображенные развалинами, баррикады, в упор расстреливаемые артиллерией омнибусы, наполненные трупами погибших...

Сотни документальных свидетельств, фотографий, писем, статей, собранных нами, должны создать в фильме реальный и волнующий образ этих событий, как и последующих за ними событий господства реакции, острого политического и военного кризиса Франции, приведшего к Парижской коммуне. Без всего этого и многого другого невозможно понять Маркса, увидеть формирование великого вождя пролетариата как личности, как ученого, как революционера. При этом мы памятуем постоянно и о точности воспроизведения событий и о задаче, поставленной еще Францем Мерингом в его работах о Марксе: «схватить дух Маркса».

— Это наталкивает на интересную параллель. Известно, что в свое время С. М. Эйзенштейн мечтал экранизировать «Капитал». Не счи-



Из материалов к фильму о Карле Марксе

Карикатура на закрытие «Рейнской газеты», которую в начале 40-х годов прошлого века редактировал К. Маркс

Город Трир, где родился Карл Маркс



К. Маркс, 1866



таете ли вы, что ваше стремление сделать фильм о марксизме в какой-то мере перекликается с неосуществленным замыслом Эйзенштейна?

— Экранизировать «Капитал» — задача неимоверной трудности. Но, в принципе, думаю, осуществимая. Все дело в том, что понимать в этом случае под словом «экранизация». Нисколько не сомневаюсь, что экранизация «Капитала» для Эйзенштейна отнюдь не сводилась к задаче проиллюстрировать определенные положения политической экономии.

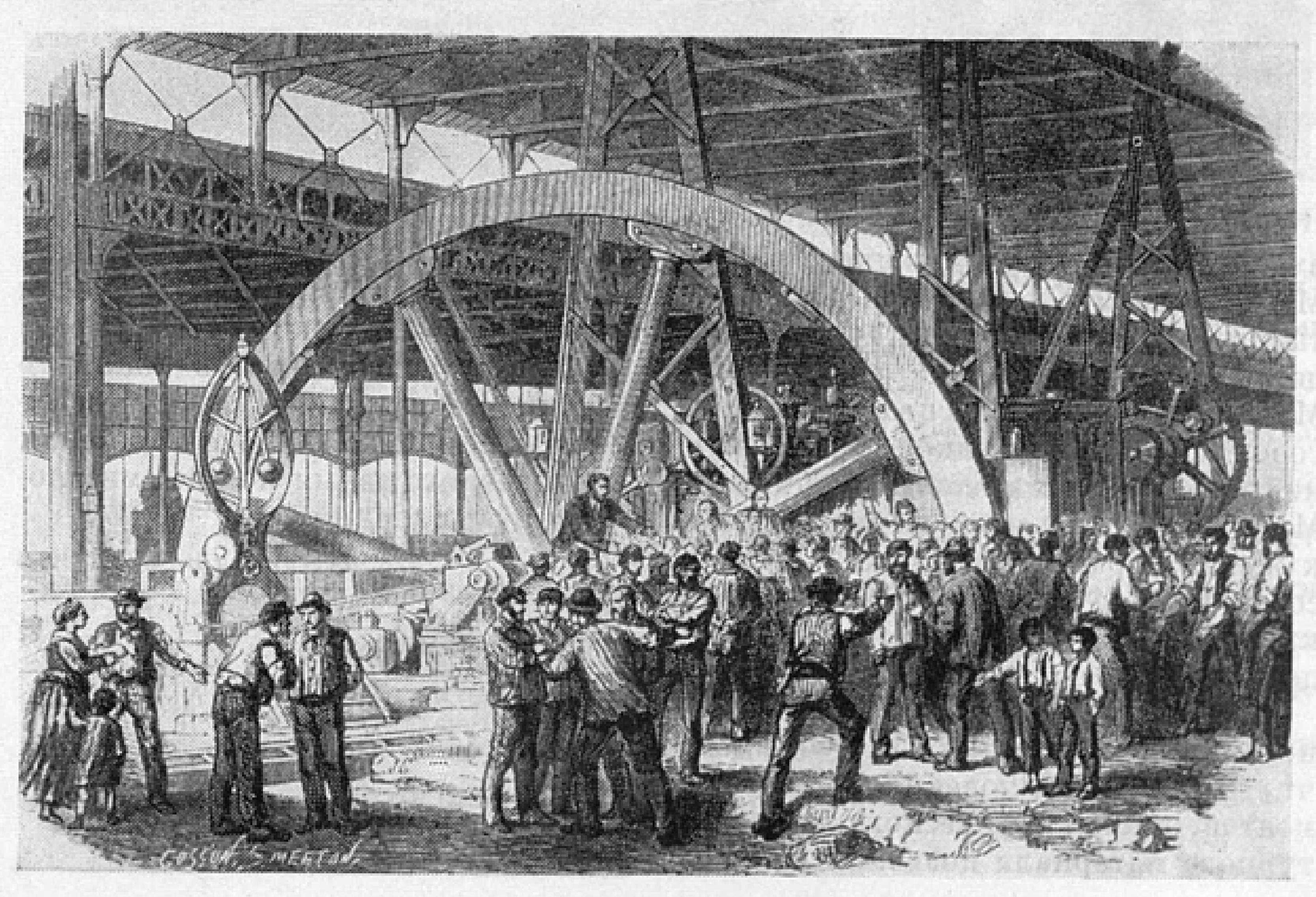
По-моему, невозможно понять Маркса, если ты вначале не почувствовал накала страстей, которые двигали пером этого удивительного человека. Накал страстей необыкновенно темпераментного и глубокого ученого, страстей, сконцентрировавших в себе отражение экономических и социальных потрясений целой эпохи,— вот что стоит за трудом о капитале. «Капитал» — не только сумма формул, предположим, о взаимоотношениях прибавочной стоимости и капиталистической прибыли, но и такие, например, картины капиталистического бытия той поры: пустые доки, замершие железные дороги, закрытые проходные огромных заводов, умирающие от голода люди труда и пресыщенная богатством кучка бездельников... Картина, чем-то напоминающая ту, которую описал Стенли Креймер в фильме «На берегу». С той разницей, что это не предполагаемое зрелище опустошения, а реальная панорама внезапного оскудения цивилизации из-за... ее высокой ступени. Как это случилось? Такого рода вопросы побудили Марк-

са взяться за титанический труд — «Капитал». И мы хотели добиться, чтобы зритель поставил эти вопросы для себя. Мы видим свою задачу не в том, чтобы объяснить то или иное положение марксистской политэкономии и философии, а толкнуть зрителя на определенного рода раздумья, приобщая зрителя к ходу мышления Карла Маркса, давая почувствовать, что строки, выношенные Марксом,— не только глубокий труд великого ученого, но и действенное оружие революции.

— В чем вы видите главную особенность вашего метода работы с документальным материалом, прямо скажем, для кино несколько необычным в связи с удаленностью событий во времени?

— Пожалуй, самая главная особенность нашего фильма в том, что он носит исследовательский характер. Это своего рода научно-художественное исследование явлений, действительно отдаленных столетием от сегодняшнего дня. Возможности для подобного исследования неограниченные: Маркс глазами современников, Маркс о самом себе, Маркс в представлениях людей разных поколений, значение Маркса в истории человечества, для социалистической революции, наконец, что такое Маркс

На одном из заводов Европы в середине прошлого века



Проект фаланстера Фурье



в свете событий сегодняшнего дня... Мы включаем в фильм кинодокументы, порой неожиданные: ребенок в детском саду рисует портрет Карла Маркса; записанный синхронно разговор старшеклассников о «Коммунистическом манифесте», о дружбе Маркса и Энгельса, о любви Маркса к жене. Образ пролетарского вождя создается в фильме как бы на перекрещении множества «линий наблюдения».

Как человек, верящий в возможности кинематографа, я убежден, что такое столкновение кинодокументов, иконографического, литературного материала позволит увидеть и ощутить то, что не дали бы ни одна книга, ни одно описание. Главной творческой задачей в этом свете мы считаем необходимость в какой-то степени воссоздать ощущение грандиозности многогранного явления, обозначаемого двумя короткими словами: Карл Маркс.

Беседу вел **В. ФУРТИЧЕВ**

Из постановления апрельского Пленума Центрального Комитета КПСС

Пленум отмечает, что современный этап исторического развития характеризуется резким обострением идеологической борьбы между капитализмом и социализмом. Весь огромный аппарат антикоммунистической пропаганды нацелен сейчас на то, чтобы ослабить единство социалистических стран, международного коммунистического движения, разобщить передовые силы современности, попытаться подорвать социалистическое общество изнутри. Испытывая серьезные потрясения и сталкиваясь с крупными провалами во внутренней и внешней политике, империализм, и прежде всего империализм США, наряду с авантюрами в военно-политической области, все больше усилий направляет на подрывную политическую и идеологическую борьбу против социалистических стран, коммунистического и всего демократического движения.

В этих условиях непримиримая борьба с вражеской идеологией, решительное разоблачение происков империализма, коммунистическое воспитание членов КПСС и всех трудящихся, усиление всей идеологической деятельности партии приобретает особое значение, является одной из главнейших обязанностей всех партийных организаций. Их долг состоит в том, чтобы вести наступательную борьбу против буржуазной идеологии, активно выступать против попыток протаскивания в отдельных произведениях литературы, искусства и других произведениях взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества. Партийные организации должны направить все имеющиеся средства идейного воспитания на укрепление коммунистической убежденности, чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма у каждого коммуниста и советского человека, идейной стойкости и умения противостоять любым формам буржуазного влияния.

Стихи о кино

Мы предлагаем вниманию читателя новые, а также публиковавшиеся ранее, но почти забытые стихи советских поэтов разных поколений о киноискусстве. Публикация стихов о кино будет продолжена.

Эдуард Багрицкий

Иная жизнь

Огромною полночью небо полно,
И старое не говорит вдохновенье,
Я настежь распахиваю окно
В горячую бестолочь звезд и сирени.
Что ж.
Значит, и это пройдет, как всегда,
Как все проходило, как все
остывало.
Как прежде, прокатится мимо звезда,
В стихи попадет и уйдет, как
бывало.
И вновь наползет одинокий туман
На труд стихотворца ночной и
убогий,
Развеются рифмы...
Но я на экран себе понесу и дела,
и тревоги.
Квадрат из сиянья, квадрат из огня,
Сквозь сумерки зала, как снег,
ледяные,
Пускай неуклонно покажут меня,
Мой голос густой и глаза молодые.
Я должен увидеть, как движется рот,
Широкий и резкий квадрат
подбородка,
Движения плеч, головы поворот,
Наскучившую, но чужую походку.
Пускай на холодном пройдет
полотне
Все то, что скрывал я глухими
ночами,—
Знакомые и неизвестные мне:
Любовная дрожь, вдохновения пламя...
Пускай, электрической силой слепя,
Мой взор с полотна на меня же
и глянет;
Я должен,
Я должен увидеть себя,
Я должен увидеть себя на экране!
Кричи, режиссер, стрекочи, аппарат,
Юпитер, гори,
Разлетайтесь, потемки!
Меня не прельстят ваши три
шестьдесят,
Я вдвое готов заплатить Вам за
съемку.

1926 г.

Станислав Куняев

Кино

Посмотрите, как выхвачен рот,
как срываются в пропасть машины,
как предсмертными каплями пот
проступает на лбу у мужчины.
Как талантливо снят этот фильм.
Убедитесь, пожалуйста, в этом.
Молодой оператор
виртуозно владел аппаратом,
как анатом ланцетом.
Все быстрей, все дробней.
Вы не видели съемки подобной.
Все крупней, все подробней.
Посмотрите на пляску огней!
Как подсвечена эта слеза,
и почти распадаются лица...
Посмотрите, как смотрят глаза!
Ах, какой молодец! Чудеса,
как сумел он здесь остановиться!

1962 г.

Михаил Львовский

Публикуемый фрагмент из поэмы «Маяковский» относится к 20-м годам, к периоду нэпа.

. . . .
Комната — темная, как суеверие,
Я — недоверчивый, как вопрос.
Сны убеждают на третьей серии
Большим количеством кинозвезд...
Она приходит под утро рано,
Когда перепутываются пути —
Большая Медведица всех экранов,
Мое созвездие — де Путти!
Когда рассветало, созвездие меркло
Вместе с Юпитером и Венерой,
А я завязывал галстук у зеркала,
Я был тогда пионером.

На кухне чайниками гудело.
И вот из чуланов, комнат, квартир
Мои соседи торопились по делу —
Перестраивать старый мир.
На старом домике («Прометей» —
Конфеты, пирожные, крем»)
Висела доска и наше на ней —
Первая лирика — Реквием.
Она висела у всех на виду,
Черным по красному несколько
строчек:
«На демонстрации... в пятом году...
Здесь, в переулке убит рабочий».
И если на площади, как украшение,
Старинные пушки, а в жерлах трава...
То партячейка коллектива швейников
Мобилизована грузить дрова...
На наши провинциальные были
С огромных полотнищ киноафиш
Смотрели бывалые Гарри Пили
И забывали, что есть Париж.
И было так: что словом «давно»
Называли мы день вчерашний.
И было так: чужое кино,
А надписи все же наши!
И если героя со всех сторон
Подстерегала опасность,
То я решал, что, наверное, он,
Хотя бы в душе, за красных.

1939 г.

Юрий Левитанский

Из книги «Кинематограф»

Как показать зиму

(Несколько кадров с елкой)

...Но вот зима.
И чтобы ясно было,
что происходит действие зимой,
я покажу,
как женщина купила
на рынке елку
и несет домой,
и вздрагивает елочкино тело
у женщины над худеньким плечом...

Но женщина тут, впрочем,
ни при чем.
Тут речь о елке.
В ней-то все и дело.
Итак,
я покажу сперва балкон,
где мы увидим елочку стоящей
как бы в преддверье
жизни предстоящей,
всю в ожиданье близких перемен.
Затем
я покажу ее в один
из вечеров рождественской недели,
всю в блеске мишуры и канители,
как бы в полете всю,
и при свечах.
И наконец,
я покажу вам двор,
где мы увидим елочку лежащей
среди метели,
медленно кружащей
в глухом прямоугольнике двора...

Все эти кадры,
выстроившись в ряд,
в конце концов собою обозначат,
что минул год,
что следующий начат,
что за нелепой разной кутерьмой
так незаметно время пролетело,
что день, хоть и длинней,
да холодней,
что женщина...
Но речь тут не о ней.
Здесь речь о елке.
В том-то все и дело.

1966 г.

Давид Самойлов

Неореализм

Жизнь одинокого мужчины,
Интеллигентного таксиста,
Как будто из кинокартины
Во вкусе неореалиста.

Осенний вечер. Час десятый.
От фонарей не много свету.
Закуривает сигарету,
Достав ее из пачки мятой.

Подкидывает на ладони
На счастье мелкую монету.
Поднявши воротник болоньи,
Закуривает сигарету.

Заходит в бар. Берет газету
И улыбается скрипачке.
Закуривает сигарету,
Достав ее из мятой пачки.

Он пьет, чего-то ожидает,
Глядит с улыбкой виноватой.
И сигарету зажигает,
Достав ее из пачки мятой.

Вновь выпивает напоследок.
Сереет. Близится к рассвету.
— Ну, что же, можно жить и эдак! —
Закуривает сигарету.

1966 г.

Вадим Шефнер

* * *

Смотрите мультфильмы! Там действуют дети и звери,
Там к доброму егерю зяблик в окошко стучится.
Правдивая ложь, где всегда я заранее верю
Во все, что начнется, всему, что сегодня случится.

Там людям содействуют звезды, там движутся горы.
Там зло наказуется бесповоротно и сразу.
Не надо часами блуждать там наемным актерам
В не ими придуманных рощах, и вздохах, и фразах.

Там реки и розы умеют грустить и смеяться,
Там люди и клены, как братья, пускаются в танцы.
Там добрые чувства и мысли впрямую стремятся
От пальцев художника в сердце мое — без инстанций.

Искусство грядущего, ты, как дитя на рассвете,
Наставника ждешь, и провижу я кинокартины,
Где гений карает грехи и чтит добродетель,
Шекспира с Рембрандтом сливая в себе воедино.

1965 г.

„Мне было девятнадцать“

СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ОБСУЖДАЮТ НОВЫЙ ФИЛЬМ КОНРАДА ВОЛЬФА

«Мне было девятнадцать». Авторы сценария Вольфганг Кольхаазе, Конрад Вольф. Режиссер Конрад Вольф. Оператор Вернер Бергман. Художник Альфред Хиршмайер. В ролях: Джекки Шварц, Василий Ливанов, Алексей Эйбоженко, Галина Польских, Женни Грёльман, Михаил Глузский, Анатолий Соловьев, Калмурза Рахманов, Рольф Хоппе, Вольфганг Грезе, Иоганнес Вике, Юрген Хенч, Курт Беве и другие. Производство киностудии ДЕФА, 1968.

Фрагменты сценария были напечатаны в № 10 нашего журнала за 1967 год.

Май сорок пятого. Молоденький русоволосый лейтенант Советской Армии вместе со своей частью воюет на германской земле. Бои идут уже на подступах к Берлину. Обезлюдевшие городки и села, измученные войной дети, повзрослевшими глазами глядящие на пришедших с востока победителей.

Победители были в то же время и освободителями. Освободили они Германию от двенадцатилетней фашистской тирании, ядовитой ложью и кровавым террором опутавшей страну. 50 миллионов человеческих жизней унесла вторая мировая война, развязанная немецкими фашистами и их приспешниками.

Но были и среди немецкого народа люди, не поддавшиеся нацистской пропаганде, боровшиеся с фашизмом как в самой Германии, так и за ее пределами, уверенные в том, что их родина, давшая миру таких великих светочей прогресса и культуры, как Маркс и Энгельс, Гете и Шиллер, Бах и Бетховен, Гуттенберг и Дюрер,— их Германия вновь возродится к мирной жизни.

...Юноша в советской офицерской шинели был немец. Германия — его родина. Эту родину, поруганную и оскверненную фашистами, он будто заново открывал для себя.

Это было в сорок пятом, когда девятнадцатилетний лейтенант Советской Армии Конрад Вольф — сын известного писателя-антифашиста Фридриха Вольфа — после одиннадцати лет жизни и учебы в Москве вернулся на родину.

Это увидели мы в новом фильме крупнейшего кинорежиссера социалистической Германии, президента ее Академии искусств, сорокадвухлетнего, но по-прежнему молодого Конрада Вольфа. За годы после войны Кони Вольф окончил московский ВГИК, вернувшись на родину, поставил такие, ставшие известными во всем мире антифашистские фильмы, как «Звезды», «Профессор Мамлок» и другие. И вот он снова в Москве со своим новым произведением — фильмом «Мне было девятнадцать». Вместе с ним приехали его коллеги, среди них — соавтор сценария Вольфганг Кольхаазе и исполнитель главной роли — советского лейтенанта Грегора Хеккера — Джекки Шварц.

Накануне вечером московские кинематографисты в переполненном зале Центрального Дома кино с волнением следили за событиями фильма, а утром друзья и коллеги немецкого режиссера собрались, чтобы обсудить его новую работу, которую он посвятил пятидесятилетию Советской Армии.

Не имея возможности полностью напечатать стенограмму этого интересного обсуждения, мы предлагаем вниманию читателей ее сокращенную запись.

Сергей Герасимов:

— Вчера мы посмотрели картину (авторы ее — здесь, перед нами) — картину, которая всех нас взволновала. Взволновала не только потому, что все мы, люди нашего поколения,— участники второй мировой войны. Не следует удивляться и тому, что вот уже двадцать три года прошло со дня окончания войны, а мы продолжаем говорить о ней и не можем приостановить этот поток размышлений о минувшем. Видимо, душевного опыта, душевных ран хватит еще на много десятков лет, если какая-нибудь новая чудовищная катастрофа не перекроет минувшей трагедии.

Поэтому, скажем, когда мы ставим в критическом плане, как многие выражаются, понятийные проблемы — к примеру, что такое понятие «интересно»,— то для нас темы войны и мира, так же как и для всех предыдущих поколений, остаются генеральными, то есть тревожащими и волнующими в с е х.

И вот именно такой картиной — картиной, посвященной войне и миру, порадовали нас наши немецкие друзья. От такой картины не отговоришься каким-то вкусовым понятием: «понравилась», «не понравилась».

Было бы курьезно выдвигать здесь какие-то всеобщие вкусовые нормы. Мы имели подобный опыт и в своей истории, пример такого опыта, сгущенного до крайней степени, мы видим в Китае, но в этом не найти никаких признаков ни социального, ни нравственного прогресса.

И все же некое единство исторических, политических и нравственных критериев, по-видимому, необходимо и предусмотрено историей человеческой цивилизации, иначе мы можем все потерять, если в этих коренных вопросах допустим некую путаницу. Авторы фильма «Мне было девятнадцать» проявили в своей работе необыкновенное мужество, понимание сложных, часто мучительных исторических коллизий.

Сейчас в моде аллюзии — они занимают, по сути говоря, немалое место в идейно-эстетическом строе современного искусства. Я не хочу отбросить целиком этот способ эстетических объяснений с читателями или зрителями. У каждого свой путь. Но я бы для себя, как современник нашего удивительного века, все же наметил другой путь, соответствующий нашему национальному гуманизму (а может быть, и не только нашему). Я имею в виду прямой, откровенный, с поднятым забралом, разговор по самым жгучим вопросам современности.

На этой дороге стоят и авторы картины «Мне было девятнадцать», и поэтому она так непосредственно ранит душу, поднимает волну ответных чувств и вызывает уважение мужественностью разговора.

Мы можем сколько угодно модифицировать и варьировать тему отношений людей, личностей, корпораций. Но когда возникает вопрос о таких катастрофах, как вторая мировая война, здесь всякого рода уклончивые, то есть оппортунистические, мелкобуржуазные формы ухода от главных, жгучих вопросов представляются мне началом нравственного преступления. (Хотя на наших глазах это происходит повсеместно и толкователей, разного рода оракулов вокруг острых политических вопросов накопилось больше, чем самих вопросов.) Поэтому мы были потрясены устойчивостью авторов этой коммунистической ленты, причем это не устойчивость человека, который опустил железный занавес между своими догматическими идеями и реально развивающимся миром. Ничего подобного. Это вещь, созданная в 1967 году, и на ней все признаки картины 1967 года.

Я имею в виду не только способ художественного изложения в кинематографе. Лента в этом смысле абсолютно современная. Но она глубоко современна и по своей концепции.

Это пример наибольшей удачи содружества кинематографистов Германской Демократической Республики и Советского Союза. Видно, что художники действительно не по форме, а по существу дружны, всем зрителям легко понять, что они хотят сказать, потому что точка зрения у всех создателей фильма общая.

Авторы показали пример боевого революционного искусства, способности не утрачивать свою нравственную молодость и говорить о жгучих проблемах века не в порядке исторической ретроспекции, а так, будто это происходит сейчас, сегодня.

Лев Арнштам:

— Есть искусство, которым любуешься. Есть искусство, которое доставляет удовольствие. Есть искусство, которое успокаивает. И есть искусство, которое потрясает.

Искусство тех, кто создал картину «Мне было девятнадцать»,— это искусство людей, которые хотят потрясти зрителя и которым это удается. По-моему, это высший род искусства, и, к сожалению, мы от него стали в последнее время отвыкать.

Для того чтобы потрясти зрителя, нам приходится обращаться к Шекспиру. Между тем наше время — время страстей и катаклизмов, с которыми шекспировское не может сравниться.

...Я, пожалуй, не помню более личной картины, чем та, которую мы увидели вчера. И не только потому, что в ней — жизненный опыт самого Кони Вольфа, а потому, что это опыт боли сердечной — боли, которая была прожита не только мальчиком, жившим в Москве с отцом Фридрихом Вольфом, тоскующим о Германии и борющимся за построение нового мира в Германии. Но это и боль человека, который прожил весь трудный период строительства новой Германии. Это фильм-исповедь. Исповедь человека, который не только прожил войну, но и прожил то, что происходило после войны, — два десятка очень сложных лет.

Для меня эта картина имеет тоже очень личный характер, потому что она заставляет вспомнить что-то глубоко личное.

Я в сильной степени, как все музыканты, воспитывался на немецкой культуре, и для меня фашизм был личной болью.

Мой отец — старый врач не хотел уезжать из Ленинграда во время ленинградской блокады. Он воспитанник немцев, кончал университет в Берлине. И вот месяца через три после того, как началась блокада, он пришел ко мне (ему было 75 лет) и заявил, что он не эвакуируется со своим институтом, потому что для него история, которая произошла с немцами, — личная история, личная боль, и он считает, что должен остаться в Ленинграде до конца. И старик, который давно не занимался хирургией, встал опять к операционному столу. Так он и умер во время одной из операций.

Почему я об этом говорю (я об этом раньше никогда не рассказывал)? Потому что, повторяю, фильм, который мы увидели, будит и самые личные чувства.

Что мне еще очень дорого в этом фильме? Я убежден в том, что, пройдя через все стадии разных ипостасей импрессионизма, которые иногда дилетантски называются поэтическим, иногда ассоциативным кинематографом (терминология тут чрезвычайно опасна, потому что нет более не защищенного от терминологической несдержанности искусства, чем кинематограф), кино ближайшего будущего, и не только ближайшего, будет искусством жесткой прозы. И каждый раз, когда мы встаем на этот путь, вдруг оказывается, что перед нами и поэтическая лента, и логическая... Нет ничего труднее и благороднее жесткой прозы. Она требует огромной строгости художника к самому себе и к выбираемым им средствам.

Хочу отметить безукоризненно точный выбор на роли актеров, как наших, так и немецких. Хорошо, что именно Михаила Глузского взяли на роль генерала. Я в свое время не догадался это сделать и пытался найти простоту где-то между декоративностью и попыткой простоты. Простоте же нужна не только характерность, но и характер. Потряс меня молодой немецкий актер Джекки Шварц, который играет главную роль. Как это сложно было играть! Это обостренное внимание к окружающему миру, присутствие за плечами московского воспитания и просыпающейся любви к родине... Но сыграна роль безукоризненно.

Мы очень часто говорим о документализме современной операторской работы. В этом фильме снято все так, как нужно снимать такую картину. В одних эпизодах подчеркивается что-то построенностью кадра; в других — оператор Вернер Бергман идет по пути хроникального изложения событий, но нигде он не теряет человека, который часто пропадает именно тогда, когда мы стараемся что-то документально изобразить, потому что под документальностью мы часто понимаем невнятность изображения.

Трудности в создании подобного фильма заключаются в том, что герои его говорят каждый на своем языке. И поэтому часть фильма переводится внутри кадра (с помощью субтитров). А чтобы зрители успели прочитать надписи, некоторые кадры приходится чуть-чуть затягивать по времени. Очень трудно все это уложить в привычный метраж.

В ГДР фильм идет с субтитрами, и это правильно. Не дай бог, если у нас будут дублировать на русский немецкую речь.

Александр Караганов:

— В потоке трагедий и драм 1941 года есть одна драма, о которой мы мало говорим. До войны мы с прямолинейностью, доходящей до наивности, искали социальных дифференциаций, и в первые недели войны мы этих дифференциаций искали и в немцах, исходя из тех моделей социально-политического мышления, которые у нас существовали. Но этих дифференциаций не находили.

Я пришел в действующую армию в октябре сорок первого под Москвой, когда уже иллюзий не было и когда было одно понятие — немец и одна ненависть — к немцу. Но хоть мы и отвыкли от дифференциаций — они все-таки существовали. И в конце войны нам нужно было снова восстанавливать диалектику философского правосудия, снова приучать себя к пониманию, что в каждой нации, в том числе и в немецкой, есть две нации, из которых одна была подавлена не только организационно-гестаповскими методами, но и чудовищной машиной воспитания.

Вот эту двойную драму — и потери веры в дифференциацию в общей злости к немцам и восстановления этой части революционного сознания — воплотил фильм Вольфа и Кольхаазе и в своей драматургии, и в режиссерском решении, и в том, как играет Василий Ливанов, и в том, как ведет свою роль Михаил Глузский, и в том, как играет главную роль наш молодой немецкий друг Шварц, его герой и деликатен, и наивен, и в чем-то очень злой, причем злость мешает ему иногда быть до конца диалектичным.

«Мне было девятнадцать»



Что касается драмы немцев (философской, духовной драмы, драмы сознания), то мне представляется, что нужно было иметь большое мужество художника, политика, философа, немца для того, чтобы начать о ней разговор, отвечая самым сложным проблемам времени, самым сложным проблемам развития самосознания народа.

Я не хочу умалить роль кинематографии ГДР, но думаю, что картина «Мне было девятнадцать» — победа всей социалистической кинематографии, кинематографии нашего лагеря, а не только немецкой кинематографии.

В мировом кино существует много лент разных стилей, в которых режиссер выступает послушником данной режиссерской веры. А послушник — это всегда известное ограничение. У Вольфа нет вот такого поповского, послушнического отношения к тем или иным стилевым решениям и принципам. И в свободном отношении к стилевым исканиям современного кинематографа, в умении их осмыслить и соединить, в «многоколесности движения» Вольф, с моей точки зрения, превосходит многих режиссеров, имеющих более громкое и более знаменитое имя в мировом кино.

Я бы даже затруднился определить этот фильм в жанровом и стилевом смысле. В нем есть и эпос, и лирика, и то, что называется поэтическим кинематографом, и то, что называется кинематографом прозаическим. И стремление к достоверности

кадра, доходящее до эффекта документальности. Все это присутствует в поразительной убеждающей целостности замысла и режиссерского решения.

Этот фильм, как никогда, нужен. Давно уже настала пора раздумий и осмысления прошлого. Причем сейчас, в условиях тех процессов, которые происходят в сознании нашего народа, в условиях тех благотворных перемен, которые происходят в ГДР, такой мужественный и мудрый фильм позарез необходим.

Людмила Погожева:

— Я очень многие фильмы Конрада Вольфа люблю самой искренней и большой любовью. Особенно большое впечатление на меня в свое время произвел фильм «Звезды», поставленный им совместно с болгарами, «Профессора Мамлока» я тоже считаю превосходной картиной. И во всех картинах Вольфа последовательно развивалась глубоко продуманная антифашистская тема.

И все-таки я не могу не сказать, что его новая картина «Мне было девятнадцать» является огромным шагом вперед.

Что же произошло?

Если в ранних картинах многое как бы диктовалось и опытом Фридриха Вольфа, и опытом прекрасного немецкого театра, и наряду с прекрасными драматическими страницами были страницы, в той или иной степени повторяющие то, что мы уже знали о драмах времени, то в этой новой картине все возникает заново. Авторы сумели показать процесс открытия героем Германии в те годы, когда это происходило, и открыли эту Германию для сегодняшнего зрителя.

Это чрезвычайно трудно — рассказать о прошлом с позиции совершенно современной, с учетом прошедших двух десятилетий и в жизни наших народов, и в жизни искусства.

Если сравнивать эту очень оригинальную и превосходную ленту с другими, то для меня она ближе всего стоит по характеру главных персонажей к «Балладе о солдате», потому что Грегор Хеккер — немецкий вариант Алеши Скворцова с его чистым и сложным духовным миром.

Если проводить параллели с другими картинами, близка она к «Девяти дням одного года» и «Обыкновенному фашизму» с присущим этим картинам глубоко личным взглядом, с интонацией исповеди, очень точно найденной. И вместе с тем картина Вольфа абсолютно оригинальна, и ее достоинством является то, что помимо глубины ее содержания, ее политического значения, которое сейчас трудно переоценить, особенно когда видишь обращение этого политического содержания картины на Запад, что имеет колоссальное значение,— помимо этого в картине все удивительно интересно. Каждый эпизод картины — законченная маленькая драматургическая новелла.

Это многоплановая, полифоническая по своему построению картина, и в нее органически входят и драма и юмор — как в жизни: все соседствует, все рядом. И все это вместе для меня еще прекраснее, потому что на всем фильме лежит отпечаток высокой интеллектуальности, которая определилась еще в сценарии и нашла выражение в точном подборе актеров.

Помимо эпизода взятия крепости Шпандау на меня большое впечатление произвел эпизод с ослепшим немецким солдатом. В небольшой по метражу сцене сказано очень много об израненной, обманутой, страдающей родине, которую открывает для себя главный герой. И хоть ничего здесь прямо не сказано, но эта сцена рождает массу ассоциаций, размышлений, раздумий.

Эту картину нельзя считать только обращенной в прошлое. Ее значение чрезвычайно велико для сегодняшней ситуации, для сегодняшних сложных проблем.

Роман Кармен:

— Два слова: Берлин — Москва. В годы борьбы с фашизмом не было, казалось, слов более полярных и враждебных друг другу, чем эти. Сейчас, когда мы говорим Берлин — Москва, это звучит как символ нашего будущего, как надежда, как гарантия чего-то очень настоящего в судьбе человечества. И советско-германская дружба, которая стала сейчас фактором истории, фактором, определяющим будущее не только наших народов,— эта дружба увидена в фильме в самом зародыше, в момент ее рождения, трудного, кровавого.

Для меня в этом фильме тоже очень много личного. Потому что если говорить о двух вехах в моей жизни и моей творческой биографии, то эти две вехи, пожалуй, самые значительные для меня,— Берлин и Испания. И поэтому я вижу в этом фильме для себя все очень дорогое и отзвук Испании, где немцы сражались в первых рядах интернационалистов и против своего фашизма, германского.

Но мне кажется, что сила этого фильма в том, что находят в нем личное и Арнштам, и я, и миллионы людей найдут в нем личное — личное не по признаку участия в событиях, а личное даже для людей, родившихся после войны,— личное для двух народов и для поколений, не испивших чашу всех этих трагических событий.

Немецкий народ с огромным подъемом принимает свою новую конституцию, конституцию социалистической Германии, и в ней, кажется, впервые в истории всех конституций, сказано о дружбе с Советским Союзом. Поэтому конституция эта глубоко символична для судеб двух наших народов.

Фильм «Мне было девятнадцать» поднимает глубочайшие пласты человеческих чувств и демонстрирует понимание авторами глубоких исторических процессов.

Григорий Широков:

— Конрад Вольф в свои вгиковские годы пять лет учился в мастерской, в которой я преподавал, и я могу в какой-то степени считать его и своим учеником. Мы вместе с ним радовались удачам и горевали над этюдами, которые не складывались, не получались в институте.

Я бесконечно взволнован успехом его нового фильма. И у меня возникает мысль, что, очевидно, настанет время, когда у нас, в Союзе, будет проведен фестиваль фильмов, сделанных бывшими студентами ВГИКа, работающими за рубежом. Ведь не только в социалистическом мире, но и во многих странах наши друзья, воспитанные нами, работают весьма успешно.

Этот фильм гуманен, человечен. Он построен на человеческих отношениях на фоне войны, убийств — и все-таки на человеческих отношениях. Поэтому он гуманен. Гуманен и потому, что несет самые высокие идеалы человечества — коммунистические идеалы, разделяемые всеми нами, здесь сидящими,— самые высокие идеалы, за которые борются передовые художники во всем мире и за которые борется этот фильм.

Есть у меня и несколько критических замечаний.

Не всегда четко обозначена география, движение войны к Берлину, сама стратегия этого движения, ведь агитфургон вместе с нашими героями включен в этот поток — к победе, к разгрому фашизма.

Эпизоды фильма построены как дневниковые записи, даже с указанием дат. Поэтому картина фрагментарна. Но мне бы хотелось, чтобы некоторые судьбы были прочерчены четче. В частности, это относится к образу девушки, которая осталась без крова. Ее судьба не завершена, а нам нужно знать, куда и как она придет.

Я не могу согласиться с тем, что абсолютно удачен пейзаж. Да, война — пустыня. Но признаки войны, антураж войны в пейзаже я бы хотел видеть более четко. Ландшафт в фильме очень сегодняшний, мирный.

Василий Ордынский:

— И для меня эта картина — сугубо личное явление, и не только потому, что я делал военные картины, но, наверное, еще и потому, что я прошел почти тот же путь, который прошел герой этого фильма.

И, вспоминая эту ленту, я подумал о том, как вообще следует показывать войну. Потому что войну мы показывали и просто как сумму почти нечеловеческих подвигов, потом мы пугали войной, а сейчас начинаем разбираться в том, как же в общем в разных измерениях вел себя на войне человек.

Здесь много говорили о трагедии двух народов. Да, это была величайшая трагедия. Война стала страшным, но сильным катализатором, который замедленную реакцию превращал в мгновенную.

В этом фильме советские зрители, несмотря на то, что они видели много немецких фильмов, видели много фильмов о войне,— увидят Германию наиболее отчетливо и ясно.

В картине, которая длится почти два часа, очень много действующих лиц и, как справедливо говорил Г. П. Широков, не всегда их судьбы завершены в драматургии фильма (подчас они появляются на экране на очень короткий момент). Но как получилось, что все эти персонажи, столь необходимые для режиссерской и авторской концепции, не стали просто суммой определенных тезисов? Получилось так, что в монолитной структуре фильма не отличишь тех или иных прожилок фильма. А ведь была опасность, что все персонажи могли отвечать только одной широкой или узкой идее авторов.

Это случилось, наверное, только потому, что фильм «Мне было девятнадцать» глубоко личный, даже субъективный фильм для авторов, для Конрада Вольфа. И очевидно, показанное талантливым человеком субъективное восприятие тех или иных обстоятельств становится уже вещью объективной и важной для всех. Только глубо-



кое убеждение в том, что он, художник, сейчас прав и все, что он делает, есть чистая правда, только это и порождает правду для всех.

Мне этот фильм очень дорог еще и тем, что в наше время, когда вроде бы мерилом человеческих прав является количество мегатонн взрывчатых веществ, в этой картине говорящая агитустановка сильнее самоходных орудий и танков, сила человеческого духа сильнее оружия.

Конрад Вольф:

— Я боюсь, что сейчас мне не удастся выразить все, что я думаю, в словах. Единственную надежду я возлагаю на фильм, потому что, мне кажется, своеобразие творчества заключается в том, что ты не в состоянии словами сказать все, что можешь выразить своим искусством.

Я очень благодарен за этот откровенный, очень серьезный разговор, который мы здесь ведем.

Сегодня, пожалуй, первое испытание боем для нашего фильма, и поэтому ваши ценные высказывания очень глубоко тронули нас.

Но должен признаться, что для меня лично еще многое непонятно. Мне непонятно, в чем, собственно говоря, заключается секрет того резонанса, который вызвал этот фильм у вас и у наших зрителей.

Когда я делал этот фильм, то я ни в малейшей степени не думал, что он вызовет такие чувства и такие обобщения, а задавался только целью воссоздать, по возможности точно, то, что я сам видел,— и не больше. И вот, оказывается (может быть, в этом заключена разгадка той тайны, которая для меня еще не очень ясно ощутима), все богатство, вся противоречивость, сложность конкретной реальной жизни, которую ты сам знаешь и которую задаешься целью воссоздать,— именно из этого зерна произрастает очень сильное дерево со стволом и с многими ветвями, и каждый может найти на нем свою веточку.

При работе над прежними фильмами я иногда сознательно, иногда где-то в подсознании переставал верить в зрителя, в его способность разобраться в жизненном материале и начинал конструировать подобие жизни, создавать что-то «вокруг правды». Это очень большое зло, которым я грешил раньше, может быть, и впредь буду грешить, хотя постараюсь этого не делать.

И этот сегодняшний разговор поможет нам найти зерно, которое мы абсолютно не предполагали найти, начиная работу над фильмом «Мне было девятнадцать».

Меня больше всего радует, что фильм воспринимается очень лично каждым зрителем, что у каждого возникают личные ассоциации.

Я очень благодарен за те критические замечания, которые сделал Григорий Павлович Широков, не только потому, что это продолжает наши самые благородные вгиковские традиции, но и по другой причине. Очень интересно, что как раз подобные замечания были сделаны и у нас, в ГДР, причем не только кинематографистами, но и некоторыми зрителями.

Я хочу только по одному замечанию объяснить нашу позицию. Речь идет об образе бесприютной девушки. Очень часто возникал этот вопрос: почему вы бросили эту девушку на произвол судьбы? Мы хотим знать, что с ней будет дальше.

Мне лично кажется, что зритель с яростной претензией обращается не к нам, а к бесчеловечности того времени, когда каждый день уносил тысячи жизней, когда приходилось идти дальше и некогда было останавливаться, некогда было заниматься «благоустройством» — все откладывалось на потом, на после войны.

Меня уже несколько лет чрезвычайно волнует, что в кинематографии социалистических стран нет той спаянности, нет выхода на передний край единым сплоченным фронтом, как этого требует политическая ситуация во всем мире. Меня глубоко беспокоит разобщенность, «сидение по углам», которые ощущаются в кинематографе социалистических стран. Нужно сделать все возможное (время не ждет), чтобы сплотиться — не смазывая при этом разности взглядов по творческим вопросам или принципиальных расхождений по каким-то вопросам в понимании роли кино.

Но главное, мне кажется, в том, что кинематографисты социалистических стран вместе в состоянии создать такую боевую атмосферу, чтобы сделать наше киноискусство еще более действенным оружием в той невероятно упорной борьбе идей (и не только идей), которая сейчас происходит. Это важный жизненный вопрос для всех нас.

Часто говорят, что мы, граждане демократической Германии, географически находимся на передовой. Конечно, мы очень ощущаем на себе всю накаленность ситуации. И если фильм в какой-то степени служит нашему общему делу, как и этот наш разговор, то это было бы для нас самым важным результатом нашей работы.

Вольфганг Кольхаазе:

— Мне было четырнадцать, когда Советская Армия вступила на территорию Германии. То, что происходит на экране в фильме «Мне было девятнадцать», я видел собственными глазами, но не так, как герой картины Грегор, а «изнутри».

И когда Конрад Вольф меня спросил, хочу ли я участвовать в работе над сценарием к этому фильму, я подумал: а есть ли у меня морально-этическое право участвовать в этой работе.

Но так как теперь я знаю, что значит весна сорок пятого, что значит этот чрезвычайно важный период для меня и моих сверстников, для всей Германии, — я решил, что смогу помочь при создании этого фильма. Помочь в создании этого как бы двойного взгляда на то время и на все, что с ним связано в наших нынешних судьбах.

Сергей Герасимов:

— Позвольте заключить сегодняшний разговор следующим коротким рассуждением. У фильма «Мне было девятнадцать» будет большая судьба: этот фильм врезается в самую суть человеческой драмы, которая постепенно, капля по капле, вновь накапливается на наших с вами глазах.

И финал картины, в высшей степени решительный, показывает нам, что в искусстве Германской Демократической Республики, и в частности в кинематографии, сложилась такая духовная сила, которая, как правильно говорил здесь Вольф, может послужить краеугольным камнем для формирования крепкой позиции в нашем партийном искусстве.

Дружеская беседа о фильме «Мне было девятнадцать» вышла за пределы разговора об этом крупном произведении. Вопрос, поднятый участниками дискуссии, о необходимости консолидации усилий кинохудожников всех социалистических стран в отстаивании передовых идей нашего века — коммунистических идей, в борьбе против империалистической пропаганды, представляется нам крайне важным.

При всем различии художественно-творческих платформ, национальном своеобразии каждой из социалистических кинематографий, что вполне естественно, мастера кино наших стран выступают единым фронтом в идейной борьбе с идеологами буржуазного мира. Настала необходимость объединить усилия, возродить ставшие было традиционными совещания кинематографистов социалистических стран.

Подписываюсь

Марк Донской

В искусстве должны жить не те, кто рассудочно берется толковать о несовершенстве мира, в котором они живут, берется расчетливо прятать фигу в кармане. В искусстве имеет право жить тот, кто умеет восставать, умеет ненавидеть все то, что мешает жить, что мешает совершенствованию человека, общества, кто умеет любить, умеет надеяться, бороться до последнего вздоха, умеет понимать, открывать, предвидеть, обладает способностью видеть людей, быть одержимым предметом своего труда. Человек, человек, человек!

Оглядывая пройденный путь за 50 лет после Великой Октябрьской революции, я со спокойной совестью прихожу к выводу, что сознание мое, искусство мое формировались не только героическими событиями, но и, пожалуй, главным образом удивительными, героическими людьми, революционерами, делами своими утверждавшими величие человека.

И не подлежит сомнению, что формирование личности много сложнее, нежели мы иногда предполагаем.

Сейчас, спустя пятьдесят лет, события революции приобрели хрестоматийную ясность. Тогда развитие революции воспринималось нами, юношами и мальчишками, по-разному. И это естественно. Наше сознание формировалось, получало закалку в огне борьбы, оно выкристаллизовывалось в страданиях и испытаниях.

Я помню городовых на улицах Одессы, подле которых стояли юноши из студентов с красными повязками на рукавах: Февральская революция. А буржуазная пресса захлебывалась сообщениями о немецких шпионах и о главном шпионе, который прибыл в Россию из Германии в пломбированном вагоне.

Великая Октябрьская социалистическая революция не прибавила на первых порах ясного понимания. Но ленинские лозунги возбуждали, накаляли революционный дух, который жил и бодрствовал в горячем племени учащейся молодежи. Контрреволюция не дремала. Она вербовала своих сторонников, уповая на помощь международной реакции, находила их. Однако классовое чутье, родившееся в бедной семье, пережившей отвратительные погромы, познавшей классовое, национальное неравенство,— это чувство, безусловно, помогало в выборе пути. Верно и то, что в те времена почти каждый из нас находил своего Жухрая, большевика, который открывал необозримые горизонты свободомыслия и самоотречения ради всеобщего счастья.

Юношеству свойственны увлеченность без сдержанности, крайняя нетерпеливость. И казалось тогда, что события развиваются недопустимо медленно, что давно пора все человеческие ценности сделать достоянием всех. Все должно незамедлительно стать общим, даже семья. Что же касается буржуазного наследства, включая литературу и искусство, то это безусловно должно быть направлено на служение трудовому народу. Тогда только одному Ленину мы «разрешали» носить крахмальный воротничок и галстук. Мы чувствовали, мы осязали наступление времени всеобщего братства и пришествия мировой революции. Мы грезили мировой революцией. Таков был порыв революционной страстности.

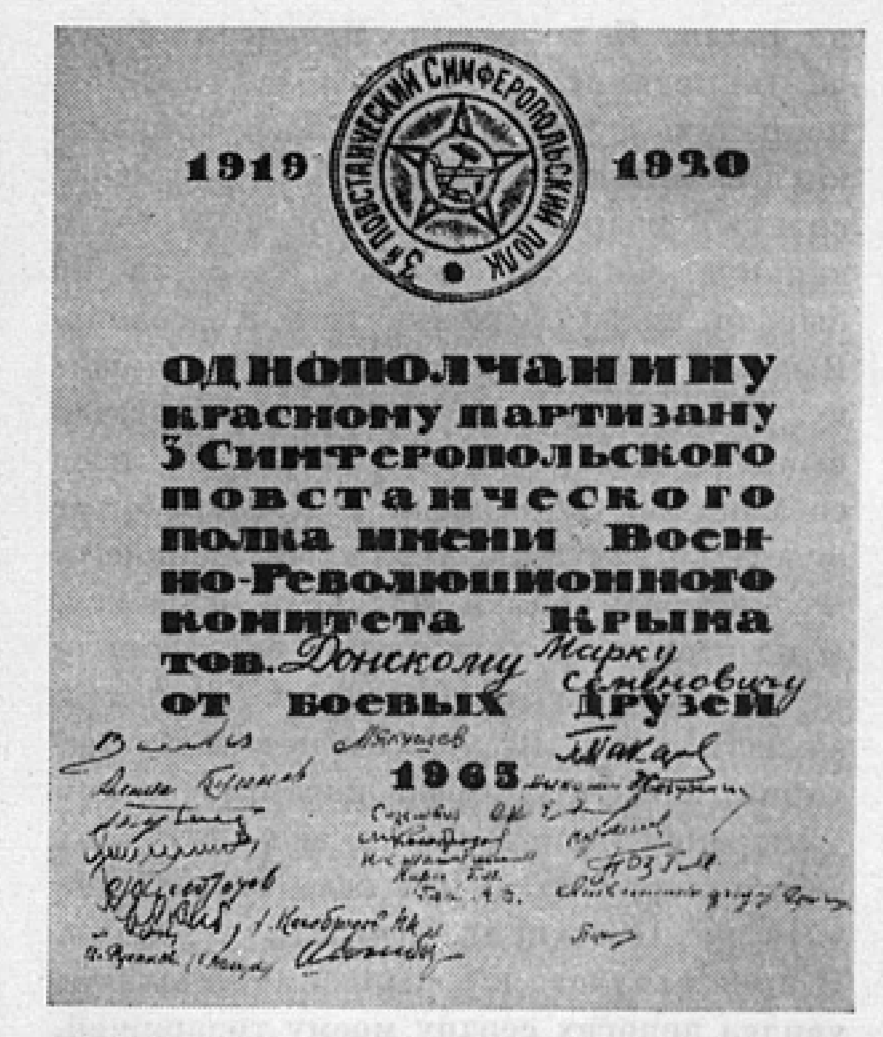
Но находились люди, которые проявляли к нам щедрую любовь, мудрость, иногда и иронию. Всегда настойчивость. Ибо внутренняя реакция шла на любую уловку, чтобы остаться на поверхности. И еще мы были обуреваемы одной страстью: красиво умереть во имя революции.

Но не только светлые рыцари революции влияли на нас. Сама действительность белого движения наносила по нашему сознанию удары. Мы сталкивались с жестокостью, беспощадностью, с надменностью и слепотой имущих. А повешенные на фонарях юноши с подписями: «Коммунист-большевик» — зажигали в сердцах пламя ненависти и жажду мести.

Я хочу здесь рассказать не о всех перипетиях борьбы и формирования сознания юноши. Я хочу рассказать о последнем этапе борьбы. Мне очень хотелось назвать имена моих товарищей, друзей, учителей, которые навсегда остались для меня немеркнущим примером жизни чистой и благородной. Их много, и расскажу я о них отдельно и подробно. А сейчас об одном эпизоде.

О крымском подполье мало написано, ничего не сделали и кинематографисты. Условия борьбы в подполье были особенно трудными. Врангель укрылся за гигантским, хорошо укрепленным валом Перекопа. В Крыму оказались самые ярые враги революции. На каждого подпольщика приходилось жандармерии, контрразведки больше, чем когда-либо. Шла опасная и кровавая борьба.

В этой борьбе у нас было несколько провалов. В один из таких провалов я был арестован. Контрразведка помещалась в здании симферопольской гостиницы. Меня привели к вежливому полковнику. Он, как и водится, предложил мне папиросу. Я, поблагодарив, отказался, потому что не курил. Он ровным, почти скучающим тоном предложил мне рассказать о моей деятельности, о моих товарищах. Полковник остался недоволен моим отрицательным ответом. Он с сожалением, как бы извиняясь, сказал, что, очевидно, ему придется получить сведения иным путем. «Вы уж не сетуйте на меня», — грустно промолвил полковник. В комнату вошел высокий, ладно скроенный человек в бурке. По знаку полковника он попросил меня следовать за собой. Мы вошли в другую комнату. Там нас ждал еще один человек в форме фельдфебеля. Человек в бурке обратился ко мне с тем же, что и полковник, вопросом. Я сказал, что на его и полковника вопросы не смогу ответить, так как они не соответствуют действительности, а людей, которыми они интересуются, я не знаю.


3й повстанческий Симферопольский полк

1919 1920

ОДНОПОЛЧАНИНУ
КРАСНОМУ ПАРТИЗАНУ
3 СИМФЕРОПОЛЬСКОГО
ПОВСТАНЧЕСКОГО
ПОЛКА ИМЕНИ ВОЕННО-РЕВОЛЮЦИОННОГО
КОМИТЕТА КРЫМА
тов. Донскому Марку Семеновичу
ОТ БОЕВЫХ ДРУЗЕЙ
1963

Я сидел на стуле, эти двое стояли рядом с обеих сторон. Человек в бурке снял с пуговицы мундира шомпол, обтянутый кожей. Он начал поигрывать шомполом, сгибая его и слегка похлопывая по перчатке. Я смотрел в сторону этого офицера. Фельдфебель в этот момент надвинул мою студенческую фуражку мне

на глаза. Я поправил. Человек в бурке опять надвинул. Я поднял руки, чтобы поправить фуражку, но фельдфебель заткнул ею мне рот, а человек в бурке нанес сильный удар в бок по печени. Я глухо крякнул. Фельдфебель как ни в чем не бывало надел фуражку мне на голову. Высокий резким движением скинул бурку. Передо мной предстал щеголеватый офицер. Наверное, я смотрел на него со злостью. Он спросил: «Каковы будут ответы?» Я сказал, что не знаю ничего. Фельдфебель опять надвинул фуражку. И на этот раз с двух сторон они ударили меня так, что потемнело в глазах и захватило дух. Не успел я перевести дыхание, как фельдфебель почти отеческим движением поправил на мне фуражку. Офицер спросил: «Ну, как, будем отвечать?» Наступила тягостная пауза. Я прикрыл глаза и совершенно отчетливо увидел дорогих сердцу моему товарищей. Казалось, слышу рассказы этих людей о героическом, о романтиках революции. Сказочно быстро прошли передо мной и дела их, жизнь во имя других. И вспомнил: если глубоки и прекрасны убеждения, то можно ради этого отдать свою жизнь.

Я открыл глаза, молча смотрел на офицера. Мое молчание привело офицера в ярость. Фельдфебель схватил меня за грудь и бросил на стоявшую в углу железную кровать без матраца. Офицер подскочил ко мне и начал бить шомполом. Я закрыл лицо руками. Я стонал, стараясь не кричать. Очнулся в крайней по коридору комнате. На стене я заметил зеркало. С трудом добрался до него и не узнал себя: глаза заплыли и слились с носом, губы запеклись кровью. Я не мог говорить.

Вошел офицер контрразведки, который допрашивал меня. Он долго смотрел на меня: «Ну и как?» Я не мог раскрыть рта. Меня потащили на допрос. Экзекуция продолжалась с небольшими перерывами около двух недель. День, когда меня отправили в тюрьму, я считал днем своего спасения.

Во второй камере в «церковном коридоре» тюрьмы находились люди, которым угрожала казнь. Там я встретил дорогих людей, о которых спустя годы слагались песни. Я не мог лежать на спине, лежал на животе, уткнувшись головой в какой-то ветхий и вонючий тюфяк. Меня обступили заключенные. Они с участием смотрели на меня и молчали. Я с огромным трудом повернул голову и сказал: «Я не плакал, я не кричал, я только стонал про себя...» Эти слова запомнились мне на всю жизнь, они выражали все, о чем я тогда думал, чем жил, — мое романтическое кредо, которое было рождено не книжной фантазией, а самой революционной былью, рождено людьми, которые окружали меня.

Приходил я в себя медленно, постепенно затягивались рваные раны на спине. Время пребывания в тюрьме многому учило. И, главное, учили люди. Среди товарищей моих были люди разных национальностей и классовой принадлежности.

Однажды в камеру ввели человека могучего сложения, но с какой-то детскостью поразительно умных глаз. Это был командир штаба кавкорпуса знаменитого Жлобы — Воронцов. Корпус белые разбили под Мелитополем, а Воронцова взяли в плен. Его сразу же пожелал допросить лично генерал Слащев. Дело в том, что Воронцов — офицер царской гвардии, дворянского происхождения. Он встал на сторону народа, на сторону большевиков. Слащеву Воронцов отвечал резко, он не раскрыл военных тайн. Потом Воронцова затребовал сам Врангель, быв-

ший его однополчанин. Врангель презрительно бросил: «Паршивая овца все стадо портит». Воронцов очень сдержанно ответил: «Я прекрасно знаю, кто является паршивой овцой». Его отправили обратно в тюрьму. Военно-полевой суд приговорил его к смерти через повешение. Мы всей камерой ждали возвращения Воронцова, выглядывая из-за решетки во второй двор тюрьмы. Он появился во дворе, заметил нас и выразительно провел ребром ладони по шее. Его отвели в одиночку смертников.

Через надежных людей мы отправили Воронцову записку, в которой написали о том, что восторгаемся поведением нашего товарища. Он ответил нам: «Дорогие товарищи! Благодарю вас за поддержку. Я постараюсь так же красиво умереть, как красиво жил. С коммунистическим приветом. Ваш Алексей». Красиво жить, красиво умереть. Романтика? Нет, величие духа революционера.

Записку спустя несколько лет я передал в музей. Во время Отечественной войны эта реликвия доблести, к сожалению, пропала. Вот именно такие несгибаемой воли люди открывали тогда многим и нам, в частности, глаза на то, что лучшие представители российской интеллигенции не мыслят свою жизнь вне народа, вне народной революции.

Между тем тюремный «телеграф» приносил и приносил радостные и тревожные вести. Мы узнали, что Красная Армия прорвала Перекоп. Белые заметались в панике, хотя тюремный режим соблюдался по-прежнему строго.

Воронцова должны были казнить на следующий день. Мы понимали, что белые и нас перебьют. Надо было их опередить. На прогулке сговорились о том, чтобы напасть на охрану во время смены караула. В этом нам взялись помочь сочувствовавшие большевикам из числа охраны. Заключенные ворвались в караульное помещение и разоружили охрану. Поставили на вышки переодетых в форму белых нескольких наших товарищей. Камеры открывали постепенно и небольшими группами выпускали заключенных за ворота тюрьмы. Потом прошли к женскому корпусу. Там кроме остальных освободили жену нашего товарища с ребенком. Ребенка завернули в шинель и двинулись прочь. Вдруг мы услышали цокот копыт со стороны тюрьмы. Это, как выяснилось позже, подъехал отряд офицерского «батальона смерти», чтобы ликвидировать заключенных. Мы поспешили в разные стороны. Навстречу нашей группе показалась тачанка, на ней офицер и два солдата. Офицер потребовал подойти к нему надзирателя, которого мы прихватили с собой. Надзиратель с перепугу доложил о том, что «тюрьма разбежалась». Мы бросились врассыпную. Меня задела пуля. Но нас не преследовали, белым хватало забот и без нас.

Ночью в город вошли части красных партизан. Мы видели с балкона дома, где нас укрыли друзья, как уходили белые. Они грабили и жгли магазины, стреляли в воздух и по всему живому на улицах. Это была радостная ночь освобождения среди пожаров и пальбы.

К утру стрельба стихла. Мне перевязали ногу, и мы пошли на улицы встречать Красную Армию. Город, казалось, и не переживал этой ночи. Вокруг было тихо и спокойно, только кое-где дымились пожарища. Я сел на край тротуара, вытянув раненую ногу в валенке. Как мне хотелось броситься на шею первому бойцу Красной Армии! Из-за поворота на Екатерининскую улицу выехала тачанка. Я поднял руку. Тачанка остановилась. Я зацепился за та-

чанку, хватал руками красноармейцев и, тихо плача, без конца повторял: «Дорогие мои... Дорогие мои... Дорогие мои...» Ребята грохали лапищами по спине и совали мне фрукты, арбузы, которые лежали у них на дне тачанки. Тачанка умчалась дальше. Я опять сел на край тротуара. И опять из-за поворота показался на этот раз броневик. Из него высунулась голова военного. Он спросил меня: «Вы кто?» Я, торопясь и сбиваясь, рассказал ему о тюрьме, о нашем побеге. Военный посадил меня к себе в машину и спросил, кто сейчас в городе комендант. Я ответил, что первый комендант города — Воронцов. Военный вдруг закричал: «Алексей?!»

У входа в гостиницу «Метрополь», где помещалась комендатура, Воронцов и этот военный крепко обнялись. Военный оказался членом Реввоенсовета Лиде. А к вечеру в город вошла легендарная «Огневая бригада».

Для нас настало новое время, когда революция потребовала — учиться, учиться, учиться! Предстояло ликвидировать неграмотность огромного количества людей — это было главным и первым делом, надо было создавать свою интеллигенцию.

Сначала я хотел стать психиатром, чтобы познать сложность и противоречивость человеческой натуры. Но суровая действительность продиктовала мне свои собственные условия. Я стал юристом. Пять вобл и щепотка сахарина на неделю только прибавляли неистовства и энтузиазма. Мы учились, не помышляя об отдыхе, о чем-либо постороннем. Водоворот событий бросил меня к прекрасным, неподкупным людям — судебным работникам. Одновременно, учась, я работал в Верховном трибунале Крыма, был следователем и членом коллегии.

В те дни в театрах шла моя пьеса «Заря свободы», написал я книжку новелл «Заключенные» — о товарищах, о людях, которые учили меня жить. По совету друзей, я поехал в Москву, чтобы осуществить постановку своего сценария «Последний оплот». Этот фильм должен был ставить Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Сегодня, в первый год второго пятидесятилетия Октября, когда я думаю о жизни, о прошлом и настоящем, я думаю прежде всего о людях, открывших для меня философию ленинской Правды, о бойцах, в сердцах которых пылал огонь революционности. Они всегда с нами навечно, как вечна первая в мире социалистическая революция.

Один французский критик отмечает, что в моих фильмах человек вызывает благородные чувства, и естественно делает вывод: «Октябрьская революция была не только политической революцией, как Февральская революция 17-го года. Она не только сбросила царизм и его наследников, она явилась еще и социальной революцией, которая изменила классовые отношения. Донской может подписаться под этим переворотом, восхвалять его».

Всегда в фильмах своих — подписываюсь, ибо проявление активного гуманизма олицетворяет добро, и люди, свершившие великий переворот, этому всегда учили меня, учат и поныне.

Продвижение на Оршу

Тамара Лисициан

От редакции:

Мы хотим рассказать о встрече с режиссером Тамарой Лисициан. Сейчас она работает на «Мосфильме», а во время войны была партизанкой соединения, сформированного из московских комсомольцев.

Говорить о своем участии в войне она не любит, охотнее делится воспоминаниями о своих однополчанах-героях: Леле Колесовой, Зое Космодемьянской, о своих друзьях-десантниках: Елене Гордеевой, Овидии Горчакове... Но в конце концов нам удалось узнать и о ней самой.

В Москву Тамара приехала из Тбилиси на второй день войны. Окончив десятилетку, мечтала поступить в ГИТИС и стать актрисой. Пока готовилась к экзаменам, война подползла к Москве. Первые бомбежки, убитые и раненые на улицах, горькие сводки Совинформбюро... И хотя экзамены были сданы успешно, учеба в это время казалась ей противоестественным и недостойным занятием.

— ...Ранним осенним утром,— рассказывала она,— отправилась в ЦК комсомола. У здания ЦК стояли сотни таких добровольцев, как я. Война обрушилась на все то, что мы любили, ради чего собирались жить, и любой из нас чувствовал себя лично ответственным за каждый километр нашей земли, захваченный немцами...

До войны, еще школьницей, Тамара Лисициан была чемпионкой Грузии по стрельбе, занималась различными видами спорта, немного говорила по-немецки, поэтому ей, 18-летней студентке, сравнительно легко удалось получить направление — сначала в разведотдел армии, а немного позже — в авиадесантную часть специального назначения.

Мы приводим запись ее рассказа. Правда, дружески делясь с нами своими воспоминаниями, Тамара предупредила, что рассказывает «не для печати». Однако мы берем на себя смелость воспроизвести нашу беседу потому, что считаем ее рассказ весьма достойным внимания.

...Ребята в нашей части были дружные, боевые. Учеба и тренировки шли в напряженном темпе.

В тыл врага нас забрасывали группами по 10—12 человек. Подошла и моя очередь. Наша группа получила приказ: «Десант — в районе Гомеля, затем — продвижение на Оршу». Вылетели ночью, из-под Серпухова. Вдруг попали под жестокий зенитный огонь. Машину стало подкидывать. Летчик дал команду выбрасываться и явно поторопился: прыгнули мы не там, где было надо.

Приземлилась я удачно и почти сразу же отыскала двоих из нашей группы. У одного во время приземления в кармане взорвался капсюль — его легко ранило в ногу. Остальных мы не нашли.

Местность оказалась незнакомой. Решили, что надо выяснить, где фашисты, и найти остальных из группы.

Как только я вышла из леса, наткнулась на немцев. Они искали нашу группу (потом я узнала, что один парашют с грузом опустился прямо на окраину деревни, где стоял вражеский гарнизон, и поэтому немцы начали облаву). Надо было отвлечь внимание немцев от рощи, где находились ничего не подозревающие ребята и раненый радист. Тогда я дала понять немцам, что соваться в лес им опасно. Немцы поверили, вызвали подкрепление. Я выиграла для ребят целые сутки. Ребята, как позже стало известно, за это время успели встретиться и уйти подальше от места приземления.

В небольшой деревушке Комарин я впервые узнала, что такое допрос с пристрастием. Но следователь был неопытным. Документы, выданные мне в Москве, у него не вызвали подозрений. По документам меня звали Этери Гванцеладзе. На следующий день меня спешно отправили в село Брагин. Здесь допрашивал офицер службы СД. На допросе была переводчица, которая, как потом оказалось, была связана с партизанами. Она даже протокол допроса им передала. Эта девушка видела, как меня били, заковали в наручники, посадили в грузовую машину и отправили в неизвестном направлении. Переводчица

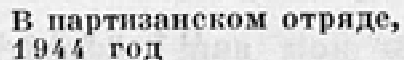
Вожатая пионерского отряда





1941 год





В партизанском отряде, 1944 год



подумала, что меня повезли на казнь (именно так увозили на казнь наших людей), и партизаны получили ее донесение о том, что меня повесили. Эти сведения попали в Москву.

Ребята шли по моему следу и все время опаздывали на сутки. Местные жители им говорили: «Да, было такое, вчера привозили в нашу деревню девушку». После того как ребята получили сообщение о моей гибели, они перестали искать меня.

Тем временем меня доставили в Мозырь. Капитан СД Мюллер, не добившись от меня сведений о нашем десанте, переправил в житомирскую комендатуру СД к майору Паулю Михаэлису.

Допросы продолжались. Неожиданно, узнав, что я владею не только немецким, но и грузинским языком, майор Михаэлис предложил мне работать в полиции переводчицей с грузинского на немецкий.

Я решила, что мне наконец удастся выпутаться. Однако в это время один из эсэсовских офицеров обнаружил в моем документе, изготовленном в Москве, орфографическую ошибку, которая и решила мою судьбу: немецкое имя «Hans» в документе было написано «Gans».

10 августа 1942 года меня привезли из тюрьмы в комендатуру, где и объявили приговор о расстреле: «Попалась! Хватит комедию ломать...»

Почему меня не расстреляли на следующее утро, не знаю. Через несколько дней явился полицай и повел меня в лазарет житомирского концлагеря. От побоев я едва держалась на ногах. По дороге он сказал, что будто бы слышал, как немцы говорили обо мне: «С этой еще повозимся, пусть отлежится».

В те дни в городе начались массовые облавы на евреев, тюрьма, из которой меня выдворили в лагерь, была набита битком. В концлагере меня свалил сыпняк. Добрые руки товарищей по несчастью выходили меня.

Началась зима. Состав житомирской комендатуры к тому времени полностью сменился. Возможно, про меня забыли...

Постепенно стала крепнуть, приходить в себя. Узнала, что в лагере действует подпольная группа. Познакомилась с Георгием Ивановичем Брельским (по лагерю Головко) и с Владимиром Павлови-

чем Тищенко — участниками подпольного комитета. Подпольщики готовили побег.

Подкоп вели из подвала, где было паровое отопление, в сторону рва — с расстрелянными жителями Житомира. Побег назначили на 5 апреля 1943 года. ...На волю успели выбраться всего четверо. Немцы появились внезапно, наставили на выход автоматы, беглецы хлынули назад в лагерь. Однако ночью ни обысков, ни поверки производить не стали.

Как только начало светать, весь лагерь выстроили на «общий аппель». Перед строем шли охранники, а с ними двое из заключенных. Они шли и показывали на тех, кого знали. Из шестидесяти человек они выдали около тридцати.

Вскоре весь лагерь этапом отправили в Славуту — наша армия стояла уже у Киева. В Славуте своих друзей по житомирскому лагерю я растеряла.

Вскоре удалось познакомиться с учителем из Горького Николаем Карцевым (он погиб потом в партизанском отряде). Карцев и двое его товарищей бежали со мной.

Лагерь опоясывала колючая проволока, но ток через нее не пропускали. Мы разрезали проволоку и благополучно выбрались из лагеря. Шли лесом четыре дня. Добрались до лесной сторожки. Мои спутники остались в лесу, а я пошла одна на авось. Из сторожки выглянула женщина, увидев меня, ахнула: я была в болотной тине, в рваном платье, сшитом из старой шинели. Запинаясь от слабости, я попросила сообщить о нас партизанам. Сын хозяйки — парень лет шестнадцати — сообщил партизанам о нашем появлении. Те прислали за нами нескольких бойцов.

Мы отправились с ними в путь. По дороге в ту же ночь напали на патруль, охранявший железную дорогу у станции Дубровка, схватились врукопашную. Уже при оружии мы явились в отряд партизанского соединения Маликова. В отряде я была солдатом-подрывником. По суткам не слезала с коня. С боями дошли до Польши. Там меня дважды контузило.

Самолетом вернулась в Москву. Закончить ГИТИС мне так и не удалось. Я стала кинорежиссером. И больше всего на свете мне хочется рассказать об удивительных людях, встречавшихся мне. Рассказать в фильмах, посвященных земле, которую мы защищали.

Апрель – Май 1945 года

Ю. Райзман

Бесспорно, у каждого режиссера есть фильмы, под которыми он может подписаться много лет спустя, и есть такие, от которых хотелось бы отказаться. Такова же реакция и зрителей. Одни картины прекрасно идут в дни выхода на экран, а затем стареют, тускнеют, сходят с репертуара, другие живут многие годы.

Картиной-долгожительницей оказалась «Машенька», фильм, начатый нами перед Великой Отечественной войной и вышедший в самые трудные военные годы. Я люблю эту работу. Но уже в момент выхода картины был для меня очевидным один недостаток, вызывавший неудовлетворенность и даже раздражение. Недавно я смотрел «Машеньку», и это ощущение еще более обострилось.

Как известно, события второй части фильма происходят во время финской войны.

Эти сцены мы снимали в искусственно воссозданной обстановке в Выборге, городе, пережившем бои и довольно сильно разрушенном. У меня не было фронтового опыта, не было личных впечатлений. Не обладали этим и мои товарищи по работе. И поэтому в военных сценах картины утеряна достоверность, к которой я всегда стремлюсь. Здесь, на мой взгляд, нет правды действительности, правды войны.

Вероятно, сегодня мы ввели бы в «Машеньку» кадры кинохроники, и это привнесло бы атмосферу подлинности. Но в ту пору использование кинодокументов в игровом фильме не практиковалось. Соблюдалась чистота жанра. И нарушалась эта «чистота», как ни парадоксально, именно в документальном кино. Из картины в картину встречали мы очень прибранных людей, которые искусственным голосом произносили заученные слова. Подобные инсценировки (имелось такое узаконенное название) очень поощрялись. В хронике, как и во всяком искусстве, всегда самое интересное — встречи с людьми. Но естественность человеческого поведения перед камерой достигается очень трудно. Трудно добиться ее и в работе с актерами. А хроникерам приходится иметь дело с людьми, далекими от искусства. Так что документалистам необходимы особый человеческий талант и основательное профессиональное мастерство. И каждый раз творческий поиск. Ведь люди-то, которых встречает документалист, очень различны. К каждому нужен свой ключик. А обычно человека ставят перед кинокамерой и заставляют что-то изображать. Человек этот оказывается в очень затруднительном положении, а на экране получается раздражающая смесь из нарочито неестественного поведения людей на фоне подлинной обстановки.

Сегодня уже есть немало удач на этом пути. Пришла на помощь скрытая камера, появился опыт, меньше тяготения к парадности.

Пример успеха, который я приведу, ординарен, но он один из самых ярких. Это «Катюша» С. С. Смирнова, В. Лисаковича и А. Левитана.

И все же это трудно. Недавно режиссер В. Ордынский выпустил интересный, умный документальный фильм «Если дорог тебе твой дом...». В. Ордынский — серьезный режиссер, владеющий искусством работы с актером. Вспомним хотя бы его фильм «У твоего порога» (даже тематически перекликающийся с его документальной картиной). А самыми слабыми в картине «Если дорог тебе твой дом...» оказались киноинтервью, рассказы-воспоминания наших крупных пол-

Ю. Райзман на улицах Берлина. *Фото фронтового корреспондента* *Целестины Клячко*



ководцев. Я понимаю, что не простое дело снимать прославленных военачальников. Но расковать их В. Ордынский не сумел.

Взаимопроникновение документального и игрового кино стало сейчас практической реальностью, и нам надо во многом поучиться друг у друга. Ведь часто не только документалисты бывают беспомощны в работе с людьми — главным объектом их съемки, но и режиссерам художественных фильмов часто не хватает умения работать с кинодокументами, которые сейчас часто используются в игровых картинах, к сожалению, чисто механически. Между тем, когда режиссер художественного фильма становится на путь «взаимопроникновения», он обязан понять природу документа, распознать, в чем сила его убедительности, и исходя из этого решать стилистику всего фильма. Иначе достоверность хроники вторгается, как инородное тело, в ткань игрового фильма, и они взаимно убивают друг друга. Когда же сочетание продумано композиционно, кинодокументы отобраны по внутреннему смыслу, по тональности, по ритму (по сходству или по контрасту, это дело художника), хроника и игровые куски сливаются воедино и воздействие фильма приумножается. Сделай мы это в свое время в «Машеньке», картина выиграла бы.

Я люблю хронику как зритель и как кинематографист. А более того, думаю, что каждый режиссер художественных фильмов, если он тяготеет к точной реалистической манере, если он стремится к достоверной атмосфере, должен на практике соприкоснуться с искусством документального кино.

Исхожу я здесь из собственного опыта работы над двумя документальными картинами.

Снимать их было нелегко, но захватывающе интересно.

Фильм «К вопросу о перемирии с Финляндией», который я делал вместе с Н. Шпиковским, должен был показать осуществление стратегического плана прорыва трех поясов обороны противника — так называемой линии Маннергейма. Драматургия была обусловлена планом военной операции. Эта операция стала для меня как бы отправной точкой фильма. Возможно, в чем-то картина была суховатой, чрезмерно лаконичной. В известной мере это диктовалось нашей задачей. Но были и другие причины. Правда, мы обладали множеством хроникальных кадров, снятых на местах боев, мы выезжали на линию Маннергейма, но все же не хватало личных впечатле-

ний. А я убежден, что автор документального фильма должен непременно собственными глазами увидеть то, о чем будет рассказывать. Именно этим сильны работы Кармена об Испании, Нюрнбергском процессе, нефтяниках Каспия. Он все пережил сам.

Когда перед таким режиссером возникает на монтажном столе заснятый материал, он за ним видит куда больше, чем сидящие рядом люди.

Не поэтому ли и Йорис Ивенс вечно путешествует по свету, хотя, вероятно, в современных фильмотеках можно найти миллионы метров интереснейшей хроники?

Конечно, есть в документальном кино виртуозы монтажных картин. И все же если в этих лентах есть ощущение авторского присутствия, то фильм становится куда заразительнее и взволнованнее. В этом очарование фильмов С. Юткевича о Франции, привлекательность повествования С. Образцова о Лондоне, глубина кинонаблюдений М. Меркель над И. Моисеевым, внимательная человечность работ В. Лисаковича.

Повторяю, отсутствие личных наблюдений меня очень затрудняло в работе над картиной «К вопросу о перемирии с Финляндией».

С фильмом «Берлин»* все сложилось совершенно иначе. Мне выпала удача работать с группой, которой предстояло сделать фильм о падении Берлина. Было ясно, что капитуляция Берлина — это конец войны.

Нам предстояло создать фильм, который должен был стать в какой-то степени на том этапе истории обобщающим.

Все это я отлично понимал, когда вместе с Н. Шпиковским вылетел на фронт. Стать свидетелем событий, завершающих великую трагедию, — действительно завидная участь. Но в самолете, держащем путь в сторону Берлина, меня обуревали совсем иные чувства, куда более прозаические. Я не представлял себе будущего фильма.

В силу привычки, сложившейся за годы работы в художественной кинематографии, мне нужна была не только точно выраженная мысль будущего фильма, но и четко выстроенная драматургия. Весь мой предшествовавший опыт приучил меня не к схематической записи сюжетных ходов с наметками характеров и приблизительными текстами ролей. Мне было нужно (это остается незыблемым и сегодня) завершенное произведение кинематографической литературы, где все точно продумано и проверено жизнью. Поскольку в процессе работы над сценарием я обычно нахожусь рядом с кинодраматургом, то почти все записанное в сценарии отчетливо вижу на экране. При всем этом я не могу разделить известного высказывания Рене Клера: когда готов сценарий, остается немногое — «только снять фильм». Каким трудным оказывается каждый раз это «немногое»! И это при наличии сценария, при опыте работы в игровом кино, при том, что хоть мы и поверяем наш художественный вымысел жизнью, все же мы властны над судьбами героев, их характерами, поворотами сюжета.

* Автор-режиссер Ю. Райзман. Автор текста и режиссер Н. Шпиковский. Монтаж Е. Свиловой и И. Сеткиной. Операторы киногруппы 1-го Белорусского фронта Э. Волк, А. Усольцев. Операторы А. и Е. Алексеевы, И. Аронс, Н. Вихирев, К. Венц, Г. Гибер, Г. Голубов, Б. Дементьев, В. Дульцев, Г. Епифанов, Д. Ибрагимов, Р. Кармен, В. Комаров, Н. Киселев, А. Левитан, Ф. Леонтович, В. Лейзерсон, Е. Мухин, Л. Мазрухо, И. Панов, М. Посельский, С. Семенов, В. Соловьев, А. Софьин, Г. Сенотов, Б. Соколов, В. Симхович, В. Томберг, В. Фроленко, М. Шнейдеров. Операторы 1-го Украинского фронта Г. Александров, М. Арабов, А. Богоров, Н. Быков, П. Горбенко, Г. Островский, К. Бровин, А. Погорелый, С. Шейнин. Начальники фронтовых киногрупп Л. Сааков, М. Ошурков.

Еще перед вылетом нам с Н. Шпиковским было известно, что наступление на Берлин идет на трех фронтах — таков был стратегический план Верховного Главнокомандования. И этот план мы решили сделать драматургическим каркасом картины.

Но когда мы столкнулись с действительностью, все наши «построения» рассыпались. Задачи оказались неизмеримо шире. Что-то, на наш взгляд, главное становилось второстепенным и наоборот. На сей раз драматургия диктовалась историей. Ясна была только общая идея картины.

Наступила работа невиданного темпа и напряжения, со всеми ее будничными заботами и тревогами.

В дни штурма Берлина в нашем распоряжении было очень много операторов, и мы могли расставлять их по своему усмотрению. Но обстановка непрерывно менялась, а вместе с ней менялись и съемочные задачи. Общение с операторами должно было быть непрерывным. Командование это понимало и, невзирая на свои заботы, обеспечило нас самой многообразной связью. В нашем распоряжении были мотоциклисты, телефонная связь с политотделом армий, куда операторы обязаны были каждые два часа давать сведения о снятом материале. Мы имели постоянные данные о передвижении армий. Кроме того, через секретаря Военного совета операторы регулярно сообщали о своем местонахождении и о количестве снятого материала. Так что даже в моменты безостановочного многокилометрового марша наших частей мы в любую минуту знали, где находится тот или иной оператор, и могли передать ему наше съемочное задание. У начальника киногруппы Л. Сакова и у меня было особое разрешение

«Берлин»

Г. К. Жуков



Регулировщица у Бранденбургских ворот



на пользование самолетами. Меньше чем за час мы могли оказаться на любом важном для нас участке боевых действий.

Успех работы решали, конечно, операторы. На подступах к Берлину многие из них, снимая своих героев, как бы завершали их боевую биографию. М. Посельский, А. Софьин, Д. Ибрагимов свои первые съемки генерала Чуйкова сделали под Сталинградом, а теперь они снимали его в поверженном Берлине. Кадры Г. Жукова на фоне горящего Сталинграда, вошедшие в «Берлин», были сняты Н. Вихиревым, а теперь он же снимал проходы Г. Жукова по го-

рящей германской столице. Своеобразным специалистом по капитуляциям стал Р. Кармен. В Сталинграде его героем был сдавшийся Паулюс, а в Берлине — Кейтель.

Наши операторы не склонны были предаваться воспоминаниям о пережитых ими опасностях. Иногда мы случайно узнавали о дырке на шинели или какомто поступке, который чуть не стоил жизни. Но вечерами они очень любили обмениваться дневными впечатлениями. Поначалу меня эти рассказы просто злили. Послушаешь — все так интересно! А посмотришь отснятый материал — либо этого на пленке вовсе нет, либо есть какие-то концы без начала, или наоборот. Но, понабравшись опыта, я понял, какую досаду испытывали они сами оттого, что не смогли снять и сотой доли увиденного.

Если в первые дни нашего приезда на фронт все определялось одним словом — «На Берлин!», то по мере приближения к немецкой столице все были захвачены другой задачей.

Заветной целью не только военных, но и кинематографистов стал рейхстаг.

В дни берлинских боев наш рабочий распорядок был таков. По утрам мы собирались в штабе киногруппы и распределяли операторам задания на день. Затем все разъезжались по своим объектам. Но если в два часа дня вы оказывались у переднего края частей, которым предстояло штурмовать рейхстаг, то там вы могли встретить всех хроникеров. Завершив свои дела, каждый торопился туда, рассчитывая, что именно ему удастся снять момент водружения флага на рейхстаге.

Когда же после тяжелых многодневных боев германская столица капитулировала, все резко изменилось. Изменились и кинематографические задачи. Не бои, а жизнь побежденного города, своеобразный быт берлинцев, удивительные детали людских взаимоотношений — все это оказалось в центре нашего внимания. Как мы были довольны, когда удалось заснять символическую «смену декорации»: вместо цветных фашистских стягов со свастикой отовсюду торчали белые полотнища, если можно так торжественно назвать простыни, полотенца и просто белые тряпки. Это зримое свидетельство сдавшегося города придавало ему особый отпечаток. А кадры немцев с вытянутыми руками! На сей раз это был не заученный жест претенциозного фашистского приветствия, а руки, протянутые за хлебом. И с удивительной, непостижимой щедростью раздавали советские солдаты свой хлеб немцам.

Среди многочисленных впечатлений тех дней мне запомнилась встреча с двумя мертвыми «гитлерами». Сразу после взятия рейхсканцелярии мы приехали туда. В этот момент оператор И. Панов снимал двух «двойников» фюрера, которых постигла участь их оригинала. Один, видимо, был убит при попытке к бегству. Это был человек в штатском костюме, в рубашке со старомодным воротничком, он производил впечатление ряженого. Голова его была пробита пулей. Другой лежал в глубоком бункере, в мундире. Он тоже был мертв.

Поток накопившихся наблюдений и впечатлений уже тогда подсказывал возможные композиционные решения, монтажные стыки, возвраты в прошлое, дикторские реплики... Драматургия фильма начала вырисовываться.

Ясно было, что кульминацией фильма станет подписание акта о безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил. Но именно в этот исторический день

возник ряд драматических для нас обстоятельств, которые ставили под угрозу возможность этой съемки.

День восьмого мая 1945 года выдался жарким и солнечным. С утра на Темпельгофском аэродроме группа операторов снимала прибытие делегаций Верховного главнокомандования экспедиционных сил союзников.

Наша группа ожидала в Карлсхорсте начала церемонии подписания акта о капитуляции. Для этого был отведен зал в здании бывшего Берлинского военно-инженерного училища. Предполагалось, что все начнется в три часа дня. Зал был очень светлым, и мы могли обойтись без дополнительного освещения. Но намеченный распорядок нарушался. Между союзниками шли какие-то совещания. Все затягивалось. Стало темнеть. Без кинематографического света обойтись было невозможно. А его не было. Вдруг кто-то вспомнил, что в рейхсканцелярии Гитлера была осветительная аппаратура. Решили привезти ее сюда, если, конечно, она там еще находится. Добыли грузовик. Погрузили людей. Предстоял путь через разрушенный Берлин. Дороги были ужасными. Сколько продлится это путешествие, представить было невозможно.

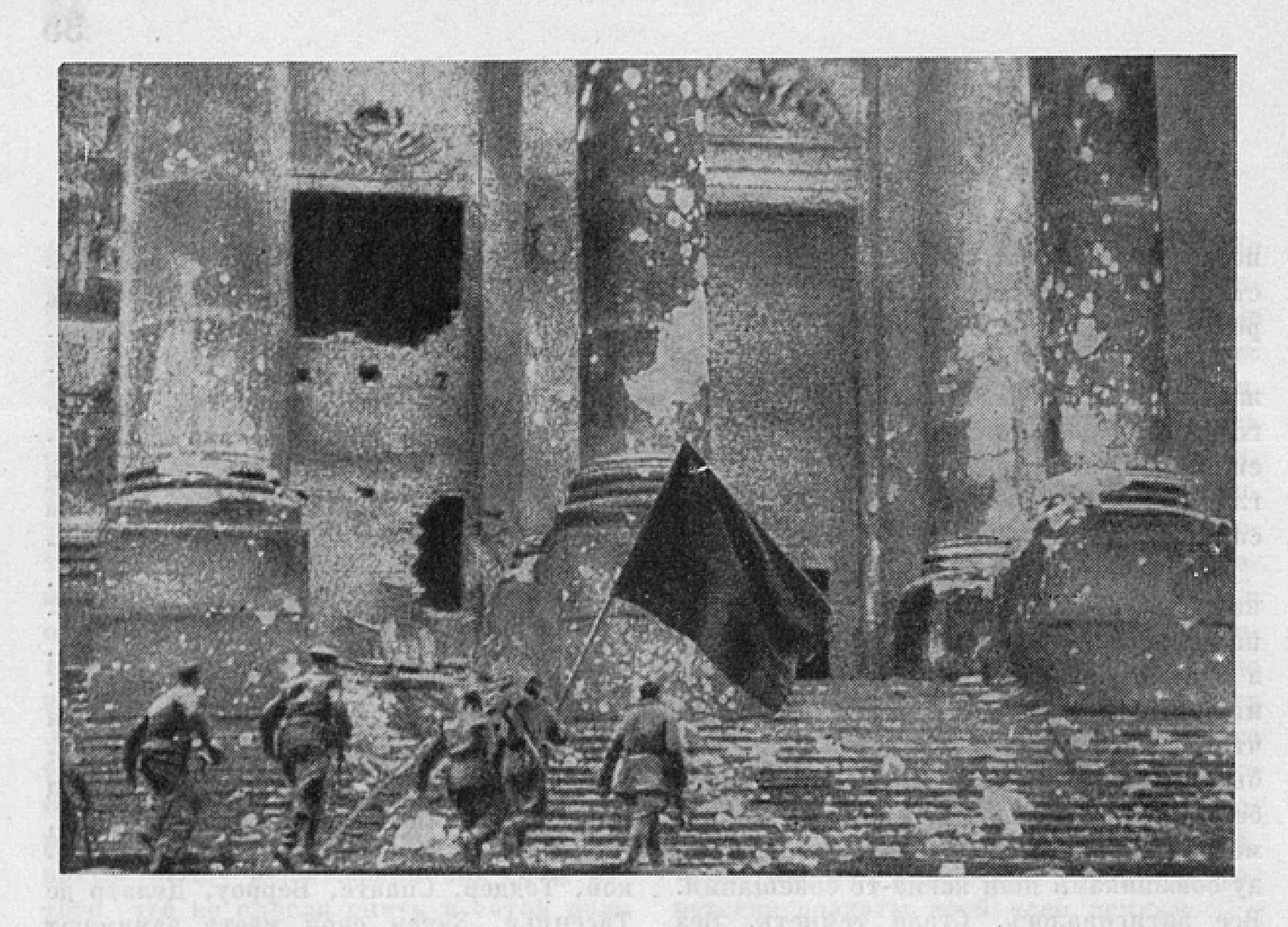
Сидим в Карлсхорсте полные смятения. А вдруг «свет» появится слишком поздно и все будет потеряно? Но аппаратуру успели привезти. Подтянули электростанцию. Разместили свет. Прекрасно! Зал превращен в образцовый кинопавильон!

Однако радость была непродолжительной. Незадолго до начала конференции появился генерал-полковник Малинин. Увидев результат наших кинематографических усилий, он пришел в ярость. «Немедленно все выбросить!» — таков был его категорический приказ. Но в этих, я бы сказал, чрезвычайных обстоятельствах железная формула «приказ есть приказ» не сработала. Мы стали просить, умолять, убеждать. Все неожиданно обрели дипломатический талант. Наконец удалось доказать, что наше послушание лишит историю выдающегося кинодокумента. Малинин сдался. Мы в свою очередь поклялись ничем не нарушать порядка предстоящей церемонии, вести себя тихо, незаметно. И на первых порах эти свои заверения сдержали.

...Поздним вечером в зал вошли представители нашей державы, руководители делегаций союзных государств, журналисты, фотографы. Кресла, стоящие под национальными флагами СССР, США, Великобритании, Франции, заняли Жуков, Теддер, Спаатс, Берроу, Делатр де Тассиньи. Затем свои места занимают другие участники конференции и среди них генералы Советской Армии, командующие частями, овладевшими Берлином.

Только один стол пуст. После краткой речи, обращенной к присутствующим, маршал Жуков приказывает пригласить представителей немецкого верховного главнокомандования для подписания акта о безоговорочной капитуляции.

И вот они входят. Тут порыв человеческого и профессионального волнения заставляет кинематографистов забыть свои заверения. Операторы вскакивают со своих мест. В поисках лучших точек, толкаясь и мешая друг другу, они вскакивают на стулья, подоконники, присаживаются на пол. Аппараты стрекочут. Все бегают. Нужен крупный план Кейтеля. Труднее всего пришлось Р. Кармену с тяжелым стационарным аппаратом. Но кадры, снятые им, оказались отличными!



Выход немцев был в достаточной мере декоративен. Это был последний «спектакль» гитлеровцев, так любивших театральные представления. Впереди немецкой делегации шел генерал-фельдмаршал Кейтель. Он был весь отутюжен. Не человек, а движущаяся статуя. В его руках маршальский жезл, который он поднимает, отдавая честь, и тут же опускает. Задача одна — как-нибудь сохранить внешнее достоинство. В какой-то степени его спасает «физическое действие» — игра моноклем.

В последней роли Кейтеля была своеобразная трудность: «общение с партнером» отсутствовало. Видимо, он рассчитывал на какие-то средневековые почести побежденному от победителей. Их не было.

Кейтель явно предполагал, что ему будет предоставлена возможность подписать документ за столом германской делегации. Но ему предлагают подойти к столу руководителей союзных войск. Еще одно не предусмотренное им обстоятельство капитуляции, его личной и его страны. Помню, как его лицо покрывается багровыми пятнами. Помню взгляд, которым он после подписания окинул всех присутствующих, и его потуги на улыбку. И все время игра моноклем.

Все же прежде, чем сесть за свой стол, Кейтель снова вытягивает перед собой маршальский жезл. Вслед за Кейтелем акт о капитуляции подписывают другие члены немецкой делегации. А затем свои подписи ставят представители стран победительниц. Немцы покидают зал. И тут уже не стесненные никакими формальностями все бросаются поздравлять друг друга. Война окончена!

На следующий день, 9 мая в четыре часа вечера я вылетел с пленкой на «Дугласе» в Москву. В десять часов вечера мы подлетели к советской столице.

Полная темнота. И вдруг небо озарилось заревом неслыханного салюта



в честь победы. Море разноцветных огней устремлялось вверх.

Я метался от одного иллюминатора к другому. Не выдержав одиночества, ворвался в кабину к пилотам.

Приземление оказалось делом нескорым. Лишь после того, как отсверкал салют и летчики вновь привыкли к темноте, они разыскали опознавательные знаки аэродрома. Наконец-то мы сели.

Через ликующую Москву, через улицы, запруженные народом, я повез на киностудию коробки с бесценной пленкой.

К нашему приезду на студии скопилось свыше тридцати тысяч метров пленки, заснятой фронтовыми операторами. К этому нужно добавить около двадцати тысяч метров немецкой трофейной хроники, которую требовалось еще просмотреть.

Каждый кадр предыдущего фильма («К вопросу о перемирии с Финляндией») я просматривал десятки раз. Разбуженный среди ночи, я смог бы тогда спокойно разложить все кадры, словно карты в знакомом пасьянсе. А здесь мы едва успели просмотреть два раза весь материал, хотя фильм был гораздо сложнее.

«Берлин» был сделан в восемнадцать дней.

Как же это удалось?

Нам помог громадный опыт и талант хроникеров Центральной студии документальных фильмов, без которых мы не смогли бы сделать картины.

Мы едва успевали договориться с И. Сеткиной и Е. Свиловой о принципе монтажа того или иного эпизода, как с необыкновенной быстротой он возникал перед нами, точно сложенный по мысли, по ритму, с предвидением последующих кусков.

В этом фильме не было черной работы. Все делали то, что они могли сделать быстрее и лучше другого.

Иногда неожиданно мы наталкивались на какой-нибудь интересный эпизод, ко-

торый поначалу не укладывался в фильм. Его откладывали и, казалось, забывали о нем, но вдруг возникала счастливая мысль о новом сопоставлении или дикторская фраза вызывала новые зрительные ассоциации, и материал находил свое место.

Про нас, авторов фильма, на студии в шутку говорили, что мы напоминаем шахматных игроков, одновременно играющих на тридцати досках, так много самых различных задач приходилось решать сразу.

Одновременно с Н. Шпиковским, соавтором этой картины, мы выстраивали фильм. Ход событий был так драматичен, так разнообразен, что можно было сделать несколько картин, и я не сомневаюсь, что каждая из них смотрелась бы с интересом.

Но законы кинематографа требовали дисциплины и самоограничения.

В драматургическом решении фильма нам очень много дала трофейная хроника.

Мы стремились показать не только разгром военной машины фашизма, но и его полный моральный крах. Монтажный принцип строился на остром сопоставлении кадров немецкой хроники, в которых с фанатической откровенностью декларировались самые безумные идеи, чванливое упоение собственными успехами, сумасшедшее поклонение сумасшедшему Гитлеру, с нашими кинодокументами борьбы, труда и победы советского народа.

Трофейная хроника сослужила свою службу. Это был необходимый, но все же подсобный материал. Плотью фильма стала хроника наших фронтовых операторов. К ним не применишь слово «свидетели». Они были истинными участниками войны.

Прошедшие путь от Москвы до Берлина, обстрелянные, хлебнувшие горе фронтовых будней, счастье боевых успехов, наши операторы стали действительными товарищами воинов, своими ребятами в армии. И при этом с какой страстью, с каким неистовством они работали, что творили они, чтобы добыть интересный материал! Никакие опасности не останавливали их. А как из месяца к месяцу вырастал их профессионализм! Вот уж где снимались поразительные портреты людей в момент наивысшего душевного и физического напряжения. А какие репортерские бытовые кинонаблюдения сохранила нам военная пленка!

Без этих хроникальных зарисовок, героических, бытовых, иногда лирических, а порой освещенных доброй улыбкой, фильм о Берлине не существовал бы.

Фильм «Берлин» сейчас восстановлен режиссером Н. Шпиковским и будет выпущен на экраны. В него внесены только некоторые поправки, продиктованные более объективной оценкой исторических событий.

Недавно я смотрел «Берлин» в этой новой редакции. Все всплыло в памяти — и события исторического масштаба, и эпизоды, чем-то особенно запавшие в память, и люди на экране, и люди за кадром, и те, кто запечатлел все эти события.

Передо мной прошла самая яркая часть моей жизни.

Е. Габрилович

I

В августовской книжке «Искусства кино» за 1967 год был напечатан мой сценарий «Первая четверть». В несколько необычной сценарной форме пытался я начать рассказ о человеке моего времени и среды. Но необычность формы, как видно, сделала свое дело. Не сыскалось ни режиссера, ни студии, которые пожелали бы воспользоваться моим трудом. Тогда я понял всю зыбкость моих надежд и продолжаю теперь мою повесть обычным путем. Это как бы воспоминания. Но это — я и не я. Это повесть в жанре воспоминаний: «Четыре четверти».

Здесь многое из того, что действительно случилось со мной. Но есть и то, чего со мной никогда не бывало.

II

Начну с утверждения, что считаю себя кинематографистом. Почему же в заметках, которые вам предстоит прочесть, я так мало говорю о кинематографе? Во-первых, потому, что они относятся ко времени, когда по возрасту моему (да и кинематографа) я был очень далек от экрана. И, во-вторых, потому, что жизнь сценариста не может исчисляться с момента, когда он пришел в кинематограф. Его жизнь существовала до этого, она катила свои валы, и каждый вал оставлял что-то, наносил какой-то след. И получилось нечто, с чем сценарист пришел к экрану. Конечно, не надо искать повсюду прямых корней: вот-де случилось в жизни такое-то, была такая-то встреча, и все это перенесено на экран. Вот-де, мол, откуда такой персонаж, такой сюжет, такое слово... Дело обычно сложней и запутанней. Судьба образует автора (в том числе и кинематографического) из множества встреч, раздумий и чувств, они шумят, мелькают, сливаются, исчезают, рождая ту *сферу* данного автора, ту сущность глаза его, мозга, души, от которой ему уже не уйти.

Корни художественных вещей — не в отдельных фактах, а в этой сфере. Очень часто она подыскивает себе факт: один факт существует для нее, другой — нет.

Поэтому, чтобы узнать сценариста, нужно узнать его сферу. А чтобы знать эту сферу, надо знать о нем то, что вовсе не имеет видимой связи с кинематографом.

Связь эта есть, хотя на поверхности ее не заметно.

III

Я не был участником гражданской войны. Сразу по окончании гимназии, не одолев экзаменов в техническое училище, я поступил в Московский университет. То был юридический факультет, так как, не имея никакого призвания, я, как и многие до и после меня, полагал, что факультет этот самый незамысловатый.

И вот я в здании, освященном дыханием Герцена, в доме мерзлом, нетопленом, посреди военной Москвы с ее пустыми витринами, газетами на щитах, останками вывесок на магазинах Чичкина и Эйнема. Здесь нет уже ни Чичкиных, ни Эйнема, а стоят столы и кто-то пишет бумаги, сшивает их в папки и сносит папки в шкафы, что стоят на месте былых прилавков с сосисками и мармеладом. Нет сосисок! Гремит Сухаревка, то разбегаясь по переулкам от облав, то собираясь вновь со своими мешками, торбами, сундуками, гроздями ветоши на ремнях. Но даже на Сухаревке не достанешь сосисок: дымится пшенная каша, а вот сосисок нет!

Пустовато было в университете, на юридическом. Студенты разошлись по фронтам, нередко воюя друг против друга, профессора читали скучно и вскользь, часто хворали и пропускали занятия, а главное — были сбиты с точки и не знали, какую юриспруденцию преподавать.

И только один профессор, читавший энциклопедию права, не пропускал лекций и не хворал, был бодр, краснощек и собирал полную аудиторию. В своих лекциях он утверждал незыблемость права, неколебимость правосознания и восхвалял (в иносказаниях) общественные системы, где властвует право, защищаемое законом и нелицеприятным судьей. Он оснащал свои формулы примерами из беллетристики, и мы, только-только надевшие студенческие фуражки и еще распространявшие запах лака от их козырьков, слушали его с вниманием, тем более что он не хворал, а значит, не терял связи между лекциями.

Но миновало с полгода, и в университет пришли другие студенты, без аттестатов, фуражек и козырьков. И вот на одной из лекций, когда наш профессор был особенно красноречив, вдруг поднялся кто-то из тех, кто без козырьков, и сказал, что все, что тут говорит докладчик, — несусветная чушь и идеализм, что право есть понятие классовое, изменяющееся и что не существует единого права для всех времен, как не существует единого человечества; каждый класс выдвигает в процессе борьбы свое право, и пролетариат пользуется тем правом, которое удобно ему. Тут кто-то из козыречников крикнул оратору: демагог! Тот сказал: повтори! Он повторил. И сразу, без всяких прений, началась драка. Были выбиты стекла.

А на другой день здоровяк-профессор был снят. И весь юридический факультет закрыли впредь до особых уведомлений.

Так завершились мои занятия правом. Дальнейшая моя жизнь пошла одновременно по трем рукавам. Во-первых, как уже рассказывал, я стал работать на предприятии, готовившем сахарин: мы делали сахарин, когда было сырье, а когда его не было — оконную замазку. Во-вторых, я стал анархистом. И, в-третьих, я стал поэтом.

О том, как я варил сахарин, я мог бы поведать многое. Мы делали сахарин для Красной Армии, я работал начальником ночной смены, в моем подчинении были две женщины и три подростка — заводик был очень мал, всего-навсего человек двадцать. Мы делали сахарин по новейшему методу, который был предложен военному ведомству молодым химиком лет двадцати четырех.

Впрочем, вспомним, что то были времена, когда командующим армиями порой было столько же лет. Химик был человеком неистовым. Он вовсе не уходил с завода и бегал среди аппаратов и ночью и днем, кричал, ругался и, бывало, рвал на себе рубаху. Бесился же он потому, что, несмотря на то, что по его расчетам и схемам сахарин должен был получаться сладким, он получался горьким, и приемщики браковали его.

Этот парень был просто как сумасшедший. Он врывался в мой цех по ночам, пробовал на язык полуфабрикат, кричал, что я саботажник и неуч, и становился у аппаратов сам. Я не протестовал — пусть поварит. И изобретатель варил, варил до утра, и все-таки сахарин был горьким. Это было как наваждение. Наш завод работал уже два месяца, а сахарин ни разу не получился сладким.

И вдруг сахарин внезапно стал сладким. Все сильно повеселели, а Реввоенсовет выдал изобретателю премию — шинель и шапку. Я тоже получил премию, и все мои женщины, и подростки.

Но вскоре затем сахарин снова стал горьким.

Я так и не знаю, чем кончилась вся эта удивительная история, потому что химическая моя работа прервалась. Я был арестован.

Я был арестован по обстоятельствам моей второй деятельности, то есть анархистской.

Я не был ни анархистом-индивидуалистом, ни анархистом-коммунистом, ни анархистом-синдикалистом, ни анархистом-толстовцем, я интересовался этим учением как любитель и потому втянулся в один из анархистских кружков, посещая его в те часы, когда факультетские профессора хворали. Нас было немного в этом кружке, да и не все считали себя анархистами, а просто ходили, чтобы познакомиться с этим учением. Однако, как вскоре выяснилось, безвластное общество было далеким будущим, а анархисты в те дни занимались делами теперешними, земными, и покровительствовали Махно и боевым дружинам, боровшимся не только с белыми, но и с Советской властью. И пока я старался уяснить для себя контуры будущего безвластия и разъяснить сей предмет в докладах, которые поручались мне от кружка, одна из таких дружин бросила бомбу в окно Московского комитета партии.

На следующую же ночь были арестованы все причастные к анархизму, в том числе и такой теоретик, как я.

Меня привезли на Лубянку, но не в большое здание, известное всем, а в малое, чуть подальше, поближе к Сретенке. И поместили в огромный подвал, прозванный арестантами «кораблем». «Корабль» был набит битком, среди его «пассажиров» были и спекулянты, и контрики, и дамы легкого поведения, и служители культа, и даже пленные белые. В те годы перед рассадкой по камерам брали в ЧК анкету, и я, внеся свои данные, спросил слабым голосом у чекиста:

— За что меня?

— Как за «что»? Бросал бомбу? Бросал! Вот и шлепнут тебя.

— Да какую бомбу!

— Объяснишь Иисусу в раю. Шлепнут, уж ты мне поверь! Чтобы не баловался!

С таким вердиктом я и попал в «корабль». В горле стояла сухость, ноги и руки были слабые, вязкие, подгибающиеся. Я спрашивал себя: сколько еще осталось мне жить? Но вязкая голова не давала ответа. Я сел на нары, едва понимая, что происходит вокруг. На «корабле» стоял шум. Какой-то кретин рассказывал, какая пища была в Москве до большевиков:

— Сыр лимбургский, бри, рокфор, восемнадцать сортов колбасы, калачи, сайки, стручки, черкасское мясо...

Я бросился в угол. Меня стошнило.

— Эй, не сори!— сказал без злобы какой-то в бушлате.

Он сидел недалеко от угла, где меня рвало, и рассказывал, как ведут на расстрел. По его словам, сперва вызывают с вещами, потом идут по длинному коридору — ты впереди, а двое — подальше. Коридор в коричневой краске, с двумя коленами. После второго колена ты видишь дверь. Когда ты подходишь к ней, тебе в глаза вдруг падает свет, ты вроде как слепнешь, и тут-то сзади тебя и бьют. В затылок. Из маузера.

Рвота сразу утихла. Я стоял и прислушивался. Бушлат умолк. Как только он смолк, меня снова стошнило.

Так я стоял, не в силах уйти из угла, пока не раскрылась дверь и не прокричали мою фамилию, прибавив:

— С вещами!

И вдруг и рвота ушла и слабость ушла, я взял свои вещи и вышел.

Я часто читал описания чувств человека, которого ведут на казнь. Автор описывает и вязкость, и слабость, и головокружение, то есть именно все, что со мной действительно было до того, пока не выкликнули мое имя. Теперь же, когда все было решено, я почувствовал как бы некий слабый покой. Странное чувство, которое можно выразить такими словами: «Не может этого быть! Как это вдруг — меня нет? Как это может быть — без меня? Меня нет? Чепуха!» Я шел так, будто шел смотреть на расстрел. Мы шли коридором, он был действительно длинным, коричневым, в два колена, как это недавно предсказал бушлат, и все-таки меня не покидало чувство, что я никогда не перестану существовать. Все в мире — да! Но не я. Вот вам свидетельство человека, которого вели на расстрел.

И только тогда, когда после второго колена действительно показалась дверь, я вдруг опять весь обмяк, вспотел и не мог сдвинуть ног. Двое, шедшие сзади, схватили меня и внесли в дверь.

Горела крохотная настольная лампа. За столом сидел следователь. Он кинул мне полотенце, чтобы я утерся. Потом моргнул глазом на табуретку: садись! Я смотрел на него дико, безумным взором, так как не мог понять — явь это или смерть: может быть, уже выпалил маузер и меня уже нет, а все это так, инерция жизни, подобно тому как курица с отрубленной головой все еще мечется по двору.

Однако то была явь. Я был жив. Следователь помолчал, разглядывая какую-то папку. Потом спросил:

— Кидал бомбу?

— Нет.

— Кидал! — сказал он и полистал бумаги.— Вот ты значишься в списке кружка.

— Да какого кружка?! — вскричал я.— Какого кружка?!

И я стал объяснять, что интересуюсь анархизмом чисто теоретически, как ответвлением человеческой общественной мысли, и если уж я анархист, то не практик и презираю бомбистов, и не признаю логики крови, террора, прямого действия, и что я студент, и учусь на юридическом факультете, и попал в список совершенно случайно. И что мне девятнадцать лет. И что за что же мне погибать, если я чисто теоретически?

— Знаем мы вас! — сказал следователь и обмакнул краюху черного хлеба в тарелку с сахаром.— Нашкодите, а поймают — сразу младенцы!

Но все-таки он записал все, что я говорил, и дал мне подписать. Потом протянул кусок хлеба с сахаром:

— Ешь!

Но я не мог есть, сразу же начинались позывы к рвоте.

— Иди! — сказал он.

— Так что же будет со мной? — спросил я.

— Шлепнут, вот что! — сказал следователь, но небрежно и улыбнувшись, и я понял, что нет, не шлепнут.

И возликовал мой немощный дух.

Дня через два меня выпустили на волю.

IV

Вскоре после этой истории я познакомился с Б. М. Лапиным, и это послужило началом третьей ветви моих похождений в двадцатые годы великого века — ветви литературной.

Б. М. Лапину было тогда лет восемнадцать, он был худ, я бы сказал — костляв, невысок, черен, с большим лбом и чудесным взором. Занятый юридическими науками и анархизмом, я мало тогда разбирался в самых новых течениях литературы, и знакомство с Борисом Лапиным было для меня откровением. Он увлекался немецкими романтиками и русскими «центрифугистами» — группой поэтов, казавшихся нам пожилыми, но состоявшей из очень молодых литераторов: Аксенова, Пастернака, Боброва и кое-кого из других.

Мои сочинения гимназических лет, которые я ему показал, Борис Лапин назвал сиропом, кашей и реализмом и сказал, что так сейчас пишут только дамы в пенсне.

Он велел мне прочесть Рембо и Клейста и начать писать сызнова, со стихов, а не с прозы. И точно: в те годы все писали стихи. Мой юный учитель

втянул меня в литературный кружок при литературном отделе Наркомпроса (ЛИТО). В этом кружке вел занятия поэт Вячеслав Иванов. Он учил нас ямбам и амфибрахиям, изысканности в стихах, неопределенности строф, сложности в построении фразы и презрению к штампам. Когда он говорил, то выходило нечто средневеково-заоблачное, нечто постное, с медленным перезвоном колоколов. В целом это был человек скорее ученый, чем вдохновенный, унылый и слабый, весь в символизме, сын его и отец его. И все-таки я кое-что вынес из этих занятий по части стихосложения, я несколько подчитал и начал писать стихи, совсем непохожие на все то, что мастерил в гимназии.

Стихов тогда почти не печатали — их читали. Читали в кафе поэтов, помещавшемся на Тверской. Тут выступали все знаменитости, но выступали и люди темные, прямо с улицы, вдохновенно выкрикивавшие стихи. Среди этих выкрикивающих был и я. Ведомый юным учителем, я старался строить метафоры, бьющие с ног. Тогда они казались мне полными бури и смысла. Здесь приобрел я вражду ко всему устоявшемуся, самодовольному в литературе, ненависть к отработанным формам и литературным клише и уважение ко всему опрокидывающему все прокисшее и якобы неизменное в искусстве. Это я пронес через жизнь.

Литвечера устраивались и в «Политехничке». Я помню вечера имажинистов, помню Есенина с взлохмаченными волосами, с цилиндром в руке, кричавшего стихи в пасть свистевшей и топавшей аудитории. Не было слышно ни слова, а он читал и читал под дикий вопль слушателей. И только бледней и бледней становилось лицо, пот выступал на лбу, и дрожала рука с цилиндром.

В те годы нам с Лапиным очень хотелось попасть в имажинисты. Мы несколько раз приносили им наши стихи. Имажинисты хвалили нас. Они говорили, что мы их ученики, но в группу не принимали. Когда же они открыли книжную лавку в переулке против Художественного театра и я купил там книжечку Вадима Шершеневича «Лошадь, как лошадь», то автор сделал мне такую дарственную надпись: «Кассой получено столько-то (цифрой и прописью) рублей». Эта надпись так рассердила нас с Лапиным, что мы вышли из кандидатов в имажинисты и открыли собственную литгруппу «Московский Парнас».

Душой этой группы был Лапин. Он увлекался Тиком, Брентано и писал стихи тонкие, словно вздувавшиеся на ветру. Все в этих стихах было как бы во мгле. Неясно бежали строчки. Это была поэзия редких слов, скорбных образов, одна из самых сильных в те годы.

Тихий по внутренней сути своей, в узеньком пиджачке, в отцовских желтых ботинках образца 10-го года, в отцовском докторском галстучке, Лапин выказывал удивительную энергию, создавая «Московский Парнас». Он привлекал и молодежь и людей постарше. И вот наш Парнас живет, и мы выступаем хором на литвечерах и печатаем вскладчину, частным образом, сборники — группа как группа, не хуже других, не хуже, например, «ничевоков»,

и Лапин маленьким голосом бормочет с эстрады свои стихи, чуть слышно, порой невнятно, уходя бормотаньем в себя,— совсем не в манере ревущего, рокочущего чтения того времени.

Я пишу здесь подробно о Б. М. Лапине потому, что история литературы, печатаемая миллионными тиражами, видит лишь то, что плывет по поверхности, и не видит того, что временно скрыто от глаз. И вот то тут, то там появляются сейчас имена, о которых раньше мало кто ведал из молодых и сравнительно молодых людей. И только и слышишь: «Откуда это? Да как мы не знали?! Как это превосходно!» Видимо, прав был писатель, сказав, что сила, вложенная в творение мастера, не даст надолго унять себя. Творение могут на время забыть, и все же стихийная сила, живущая в нем, одержит победу над преходящим... Возникли скрытые раньше Булгаков, Андрей Платонов, Олеша, Бабель, Грин, Артем Веселый, да и целая группа таких, как они.

Здесь не место исследовать обстоятельства, которые привели их к временному забвению. Скажу только, что Лапин, особенно в первых книжках стихов («Молниянин» и «1922»),— собрат им по мастерству и судьбе.

В этом маленьком человеке в очках жил беспокойный дух путешественника. Помню, я ехал в Ялту. Борис пошел провожать меня. Стоял апрель, холодное московское время, Борис был в пальто и галошах. Мы сидели с ним в ожидании отхода поезда, когда внезапно к нам подошел человек, сказавший, что у него есть лишний билет в Севастополь. Лапин тут же купил билет. И поехал со мной на юг, успев позвонить отцу (которой, кажется, не удивлялся уже ничему), что едет надолго. И точно: уехал надолго, на восемь месяцев, в пальто и галошах, без багажа. Сначала он путешествовал пёхом по Крыму, в жару, в пальто и галошах, потом отправился на Кавказ, добывая себе на хлеб работой в местных газетах, потом пересек Каспийское море и попал в Среднюю Азию. Здесь полюбились ему таджики, и он полгода жил в их стране, все в том же пальто и галошах.

Так появилась книга «Повесть о стране Памир», одна из лучших книг путешествий в то время. Почти при подобных же обстоятельствах отправился он и во второе свое путешествие — на Чукотку. Там пригодились его пальто и галоши. Он их не снимал. Он прожил тут с год и написал еще одну книгу странствий «Тихоокеанский дневник». И это тоже великолепная книга. По стилю и наблюдениям. По мыслям — не об одной Чукотке.

Он писал, казалось, всегда: по ночам, за обедом, во время прогулок и диспутов, в театре, в кино. Он писал на ходу, иступленным огрызком карандаша.

Он был влюбчив, сгорал от любви. Однажды он повел предмет своей страсти пешком по Москве, они зашли за Сокольники, предмет устал, и чтобы добыть деньги на обратный проезд в трамвае, Лапин скинул ботинки десятого года и, босой, стал просить милостыню на углу. В другой раз, уже в Ленинграде, он в знак своего восторга перед другим предметом любви пять раз кидал кепку с Исаакиевского собора, пять раз бежал за ней вниз и возвращался на купол к возлюбленной.

К концу двадцатых годов он подружился с другим прекрасным поэтом — Захаром Хацревиным. Писать они стали вместе*. Передо мной одна из их книжек — якобы переводы из устной таджикской поэзии: я сильно подозреваю, что оригиналов не существовало. Мне кажется, что это одна из возможных в литературе мистификаций.

Вот строки из предисловия:

«Проезжая по горным ущельям, можно встретить целые селения, славящиеся искусством составлять песни. Кузнецы Ванча, красные от огня, поют «рубаи», приплясывая у горна. Женщины, отряхивая в мешки, разостланные по земле, крупные ягоды тутовника, кричат на высокой ноте рифмованные запевки... Горцы Памира, Каратегина, Дарваза, высокие, бородатые, медленные в движениях, заметно выделяются среди жителей долины. Они создали свой жанр «стихов удивления», в которых горец впервые сталкивается с огромным миром, где строится социалистическая седьмая Союзная Республика».

«И Самарканд и Кандаган я видел, и сон пустыни и базар я видел, и треть Мухаммедова мира — видел, и снег высокого Памира — видел. Копал канавы и лепил кувшины, на спину гор я втаскивал хурджины, и по тропе, хромая к перевалу, я доходил до каменной вершины. Но никогда такого чуда я не видел, как Дюшамбинская железная дорога».

И еще одно:

«Не муллой и не купцом я хотел бы стать, не дервишеским слепцом я хотел бы стать, и не сыном богача, разодетым в шелк, с нарумяненным лицом я хотел бы стать... Агрономом и врачом я хотел бы стать, деревенским избачом я хотел бы стать, тем, кто взроет старый мир словом Ильича, как крестьянин, омачом я хотел бы стать. И народным комиссаром я хотел бы стать».

Когда пришла война, нас, всех троих, призвали в армию. Мы стали спецкорами «Красной звезды». Сперва нас поставили на правку заметок, и две недели мы просидели в редакции, одетые в форму интендантов второго ранга, при портупеях и пистолетах. Потом нас рассортировали по фронтам. Я уехал на запад, Лапин с Хацревиным — на юго-запад. Был солнечный день, когда мы ушли из редакции, получив назначения. Лето в тот год было жаркое, пахло гарью и яблоками. Все было нервно и зыбко. И мы попрощались нервно и зыбко, как-то мельком и вскользь. То был последний раз, когда я их видел.

Из Киева Лапин с Хацревиным вышли с отступающими войсками. Отход был тяжелый, однако пройти сквозь кольцо окружения они бы смогли. Но вдруг захворал Хацревин — припадок давней тяжелой болезни. Он не мог идти. Он твердил Лапину: «Идите, Борис!» Они работали вместе долгие годы, но были «на вы». «Идите, Борис!» Но очкастый Борис только помахивал головой.

Так и остались они вдвоем, до смерти. В последний раз их видели возле стога сена. Вокруг рвались мины, Борис хлопотал над недвижным Хацре-

* Кстати, вместе они написали сценарий фильма «Его зовут Сухэ-Батор».

виным, наивно и робко пытаясь взвалить его себе на спину. Борис был в военном плаще, с планшеткой через плечо. В планшетке были стихи, заметки и карта.

Хацревина уже невозможно было спасти — это знал каждый, кто знал, как трудно идти под сплошным огнем, неся человека. Знал это, конечно, и Лапин. И все-таки он взвалил друга на спину и понес, и упал, и встал, и опять упал. И сел, утирая пот, протирая очки, задыхаясь.

Подходили немцы. И вскоре не стало ни очков, ни плаща, ни стихов, ни интендантских знаков различия. Не стало ни Тика, ни Клейста, ни Брентано.

Говорят, что любовь — сильней смерти. Бывает, что дружба — также. Бывает, как там ни говори! Хоть редко, но все же.

V

В тридцатые годы я поехал в кубанские степи по командировке большой газеты. Я писал очерки, а потом написал рассказ.

«Осень. Солнце зашло, степь меркнет, воздух туманен и свеж, — писал я. — По дальней степной дороге, среди кукурузы, подсолнуха и бахчей, тащится странная колымага: огромный сруб, поставленный на колеса. Лошадь плетется, сруб качается и скрипит, как старый фрегат.

Это культфургон. Он объезжает совхозные таборы, работающие в степи. Десятый день длится объезд, фургон не возвращается на усадьбу, сотрудники его ночуют в степи, у костра, подстелив попоны и укрывшись кожушками. Этих сотрудников двое: кучер и культработница. Кучер стар, немощен, сед, многое повидал на своем веку. Культработница молода, румяна, ничего не видела в жизни, высока и очень здорова. Фамилия ее — Ивановша».

Далее я писал о том, как вечером устраивается привал, кучер и Ивановша ужинают. Поздно. Вокруг по степи цепочкой идут холмы. Ивановша спрашивает: что это за холмы — она только на днях приехала работать в совхоз из Ростова. И кучер отвечает, что это не холмы, а могилы. Могилы чумных. Сто лет назад, может триста, в уезде была чума, чумных зарывали в степи. С тех пор раз в три года, осенью, чумные покидают свои курганы. В последний раз видели их в тридцатом году. Теперь тридцать третий.

« — Чушь! — говорит завкультфургоном, поежившись.

— Как так чушь? — сердится кучер. — Вот диво: как брешешь — все верят. А как правду — боже ты мой!

— Что за чушь! — бормочет культурница. — Я думала — ты сознательный, Сердюков!

Сердюков скорбно подъемлет руки к небу, как бы призывая его в свидетели своих обид. Потом, повернувшись на правый бок, закрывает глаза. И сразу же начинает храпеть —даже не верится, что это он вправду, не в шутку. Ивановша снимает огромные, негнущиеся сапоги и тоже ложится».

Затем я писал о том, как Ивановша не может уснуть. Вдруг она слышит шаги. Они невнятны и глухи, их можно принять за шорох, и все-таки это шаги,

кто-то идет со стороны курганов. Осень, 1933 год. Помертвев, Ивановша будит Сердюкова. К тлеющему костру подходит прохожий.

«Он и вправду напоминает чумного,— писал я.— Рваная шапка, грязные туфли-шлепанцы, разорванная рубаха. Ни слова не говоря, он садится возле погасшего костра. Кучер и Ивановша несмело косятся на него. Наконец, закурив для храбрости и небрежно бросив спичку, кучер спрашивает:

— Откуда?

Прохожий не отвечает. Заприметив кашу в котле, он, никого не спросившись, начинает ее есть, выковыривая кривым, грязным пальцем.

— Хватит есть-то!— недовольно говорит Сердюков.— Говори, кто ты? Куда путь?

И вдруг, уставившись на Сердюкова, прохожий начинает хохотать. Он смеется долго и тяжело, язвительно кривя губы и указывая на кучера вымазанным в каше пальцем.

— Путь!— бормочет он.— А ты знаешь свой путь? Где твой путь? Разве может знать свой путь человек? Скажи — может?

Некоторое время кучер, раскрыв рот, смотрит в изумлении на прохожего.

— Ты что — тюкнутый?— озадаченно говорит он.— О господи! Вот принесла богородица!»

Вслед за этим рассказывалось о том, как все трое ложатся у костра. Ночью приходит еще один человек — весовщик колхоза «Приазовская новь», идущий в райзо с отчетными ведомостями. Сон ушел, кучер и весовщик начинают говорить о делах колхозных.

«Из своего брезентового портфеля,— писал я,— весовщик вытаскивает листы ведомостей, которые несет в райзо, и вместе с кучером склоняется над ними.

— Гляди сюда,— говорит он.— На пятнадцатое заскирдовано шестьдесят шесть процентов... На двадцать седьмое — семьдесят... А я знаю, что в трех бригадах...

Опять тот же странный и хриплый смех. Это смеется прохожий. Он давно лежит у костра, подвернув лохматую голову, похожий не то на утопленника, не то на чучело, опрокинутое ветром.

— Он знает!— шелестит он.— Он знает! Что ты знаешь, глупец? Ты знаешь, что такое добро? Или зло? Или ты знаешь, как жить? Во что верить? Как постигнуть непостижимое?

Остолбенев, все трое безмолвно глядят на него.

— Он знает!— продолжает прохожий.— Ну, скажи все, что знаешь! Что есть мысль? Что есть истина? Что есть ты сам? Ну-ка, скажи!

Он умолкает.

— Кто это?— спрашивает весовщик, придя в себя.

— Да какой-то бродяга!— сердито откликается Сердюков.— Небось беглый кулак. Пришел, разлегся. Люди о деле, а он штукарит!

Некоторое время все молчат, потом кучер и весовщик возобновляют прерванный разговор. Сперва они беседуют тихо, косясь на бродягу, ожидая

с его стороны новых обидных слов. Потом увлекаются, говорят все громче и горячей. Новая тема волнует их: клевер. Они обсуждают тему выращивания его долго, подробно, всем пылом души, спорят, курят, машут руками.

— Да не о том ты! — кричит весовщик. — Вот намедни читал я...

Клекот и хрип. Это смеется бродяга.

— Он читал! — восклицает он. — Он намедни читал! Что ты читал? Спинозу? Гоббса? Или, может быть, Шелли?

И словно его прорвало, он принимается говорить. Он декламирует Шиллера и Гюго, цитирует Беркли и Аристотеля. Он говорит о Платоне, Копернике, Пифагоре, чтобы доказать этим трем невеждам, встретившимся с ним у ночного костра, все их ничтожество — ничтожество их мыслей, чувств, интересов. Он обрушивается на их скромный и страстный клеверный спор всей зубодробительной мощью человеческой мудрости, отточенной Кантом, Гегелем, Гете и другими мужами совета. Он цитирует Марка Аврелия. Он напевает Шопена.

Весовщик озадаченно глядит на него, машет рукой.

— Действительно, фрукт! — говорит он. — Наверно, вправду кулак. Научились крутиться! И не поймешь — не то он колхозы жжет, не то стихи сочиняет... Ну, так что же? Будем укладываться? Чтой-то в сон гонит.

— Ха-ха-ха, — смеется бродяга. — Что есть сон и что — явь? Что это — люди, фургон, костер, лошадь или же, как сказал Достоевский...

Вскоре все уже спят. Скоро утро, вот уже начинает светать. Не спит один лишь бродяга. Пыл в нем еще не остыл. Хочется декламировать Шиллера и цитировать Канта. Хочется говорить. Хочется внушить всей этой мелюзге, сгрудившейся у фургона, все убожество ее дел и надежд, всего того, что она исчисляет и над чем хлопочет. Хочется втоптать ее в прах, надсмеяться над верой ее в значение клевера, вики и каких-то процентов, сразить ее ядом и желчью, доказать ей, что нет и не будет новых путей человечества: все фантазии, призраки, есть лишь движение по кругу, подобное кругу этих чумных холмов. И не процентами разорвать этот круг, где нет ни входа, ни выхода.

Хочется говорить, говорить, говорить. Но говорить некому — все давно спят. Светает. Теперь уже различим далекий морской залив. Холодно и белесо. И, проколов туман, блестит, взлетая и падая, луч маяка, мигая, желтея, бледнея, как овечка».

Вот и весь рассказ.

И вот, вспоминая о том, как расценил революцию, в ее первое время, тот общественный пласт, где я родился и вырос и чей след странным образом лежит на мне до сих пор, я нахожу много общего с этим прохожим. «Я знаю!» — говорили новые люди в шинелях, куртках и армяках, пришедшие неизвестно откуда. «Ты знаешь! — отвечал им мой пласт. — Что ты знаешь, глупец? Гоббса? Гете? Бетховена? Фарадея? Или ты знаешь, что есть ты сам? Что это — люди, знамена, речи или же, как сказал Метерлинк...» «Я верю!» — говорили новые люди. «Ты веришь? Во что? — отвечал им мой пласт. — Все измерено до тебя: вера, безверие. Написаны миллионы книг. И ты известен

давным-давно и измерен и положен на полочку — и вера твоя и дела твои. Человечество знает все...» И он, тот общественный пласт, где я родился и вырос, декламировал Шиллера и Гюго, цитировал Беркли и Аристотеля, чтобы доказать всем этим новым людям всю малость их мыслей и чувств, всю хрупкость их дел и надежд, всего того, что они исчисляют, над чем хлопочут. Доказать им, что нет и не будет новых путей человечества, что все тут фантазии, призраки, что есть лишь движение по кругу. И что не им разорвать этот круг, где нет ни входа, ни выхода!

Что же это за пласт, о котором я говорю?

Это средний интеллигент тех лет. Он начитан, интересуется литературой, музыкой и наукой, соткан из множества чужих мыслей, он обидчив, мнителен, скуповат и честолюбив. Склонен к гневу, но склонен и к покаянию. К решимости, но и к страху.

Путь этих людей к революции рассказан подробно во множестве книг — надо ли здесь повторять рассказ? Скажу только, что они вошли в революцию со всей своей мнительностью, со склонностью к гневу и к покаянию, к решимости, но и к страху. И если время окрашивало их, то и они окрашивали время.

Верный своему клану, я тоже на первых порах отнесся к событиям Октября как к чему-то случайному. Кругом бушевали бои, свершалось все то, что позже — иной раз могуче, другой раз слабее — воссоздало искусство, а я жил в Москве и был занят тем, что пополнялся чужими мыслями. Я знал кое-что с гимназических лет (об этом уже говорилось), но, как сейчас оказалось, ничтожно мало. И вот я читал, читал и читал—все старое и чужое— и вскоре мог участвовать в любом споре таких же мелких интеллигентов, как я. Мы спорили. И революция была для нас всего лишь равным звеном в ряду новейших форм живописи, пророчеств антропософов, писаний Федора Достоевского, фантастики петербургских ночей, стенаний Якоба Беме, суждений о взрывах славянской души и об интеллигенции и народе. Все смешалось в моем юном разуме. Я был слеп.

Прошло лет пять с Октябрьской революции, а мы писали наши стихи и рассказы так, чтобы быть наиболее непонятными не только читателю, но и друг другу. Рваность повествования, переплетение и сумятица разных линий — сюжет на множество голосов, странность поступков героев, мерцательность их чувств и сознания, природа и люди, встающие в неясных словосочетаниях и в бесконечно бегущих фразах.

Подобное было, конечно, и в живописи и в музыке.

Мы (люди, к которым я себя отношу) увлекались всем этим, мы увлекались необыкновенным сплетением слов, новым образом, свежей фразой, мало заботясь о целом, тем более — о содержании. И мы шли в штыки (что правда, то правда, зачем скрывать!) на литературу, которая рассказывала о революции и фронтах, считая ее наивной и неумелой. «Я знаю!» — утверждала она... «Что ты знаешь? — отвечали мы ей. — Что есть сон и что явь? Что есть ненаглядность глаз, неистовость размышлений? Что есть трепет, догадка и

беспредельность? Написаны миллионы книг. И все, о чем пишешь ты, известно давным-давно: и вера твоя и дела твои».

Нас никто не печатал, но мы писали и писали свое, презирая всех, кто писал иначе. Память о непризнанных гениях укрепляла нас. Как выяснилось потом, гениев среди нас вовсе не было — впрочем, не так уж много их было и у другой стороны. Время, которое подводит черту, разъяснило, что гениями оказываются вовсе не те, которые долгие годы считались ими. Оказываются другие. И нередко те, которых не замечали. Так было и так оно есть.

В общем, в те годы мы думали, что революцию в литературе делаем мы, а не те, кто пишет о революции. Вскоре мы поняли, что шли совсем не туда, и все же годы работы над словом, над невиданным их сочетанием, над образом человека, природы, улицы, чувства, предмета — образом, который найден впервые тобой, — не прошли зря. Я благодарен и им.

В те годы мы с Лапиным впервые задумались над литературным произведением, которое перемежалось бы экранным зрелищем. Как я уже говорил, большинство рассказов тех лет читалось, а не печаталось. Средств для печати было немного, и уж, конечно, они предназначались не для таких литераторов, как мы. И вот мы подумали, что возможен такой вид рассказов, когда авторское чтение перемежается кадрами кинокартины, расширяющей и обогащающей чтение. Пройдет специально отснятая серия кинокадров — и снова читает автор. Умолкнет — опять кинокадры. Мы даже додумались до того, что автор может читать в момент демонстрации кадров, и написали пару таких рассказов, где действуют автор-чтец и кино.

Все это было, конечно, только оригинальничаньем, но — странное дело! — бывает, что и этот вид деятельности имеет резон. Так оно вышло и в данном случае, только уже на другом этапе, в кино звуковом.

Начался нэп. Все преобразилось. В холодном, голодном, оборванном городе вдруг появились буфеты, потом столовые, потом рестораны, возникли извозчики на довоенных пролетках, потом извозчики на новых пролетках, потом лихачи. Вновь появилось все то, что смахнула, как пух, революция, что разметалось по сторонам, рассеялось, и вот сейчас тихонько высовывалось отовсюду, осторожно оглядываясь по сторонам: портные, сапожники, певцы цыганских романсов, кондитеры, фармазоны, мануфактуристы, коммерческие посредники, бильярдисты, продажные дамы, купцы, владельцы недвижимостей и биржевики. В полгода образовались миллионные состояния. Все стало вдруг так, как было в последние годы немецкой войны: тревожно и расточительно — рулетка, сумятица, кутежи и люди в рваных шинелях и с фронтовыми глазами, глядящие вслед летящим по Тверской лихачам. Всем было не по себе — и тем, кто сделался богачом, и тем, кто остался нищим.

Я пошел работать в Сахаротрест, меня взяли туда секретарем. Это значило, что на мне лежало все делопроизводство. Так, сразу после Якоба Беме я попал в сферу входящих и исходящих. Но верный натуре моего клана, я был мнителен, обидчив, честолюбив и старался изо всех сил, чтобы мое

делопроизводство было отличным. И добился этого. Так я начал работать в реальности, вне сути того, что писалось мной в стихах и рассказах.

Я постиг все тайны и сложности жизни советского учреждения с его коллективом, месткомом, собраниями, совещаниями, стенгазетами, приказами на доске, успехами, проработками и речами, я начал чувствовать себя здесь таким же своим, как перед книгой Ронсара. А учреждение было одним из важных форпостов новой хозяйственной политики в эти годы, таким образом, и я тоже, работая столь усердно, стоял на посту.

Тогда же я начал писать мою повесть о нэпе. Это был роман несколько более близкий к реализму, где, однако, в манере тех лет, я избрал героем своим сатану, изгнанного из чертогов зла в вечное жительство на земле. Это был тихий, пугливый черт, средний черт, обидчивый, мнительный, подозрительный, склонный к гневу и к покаянию. Попав к нам в страну в годы нэпа, он быстро сделался владельцем мануфактурного дела и через полгода стал миллионером.

Однако в противовес другим нэпачам, нахальным и шумным, он был существом печальным и вел себя смирно, ибо не хотел привыкать к миллионам, потому что — единственный из всех нэпманов — чуял (все же это был черт!), чем все это кончится. Он предвидел, что через пару лет останется нищим, и не хотел приучать себя к излишествам в пище и в поведении.

По мануфактурным делам он часто бывал в Большом учреждении, где на должности секретаря работал некий Федя Сквознов. Федя этот был я. Но я намного улучшил модель, сделав Федю гораздо более политически твердым и зрелым. А вообще-то вся повесть составилась из диалогов черта и Феди, причем черт этот, мануфактурист, был скептик, а Федя — восторженный оптимист. Они ходили вдвоем по городу, бывали во всех известных в те годы местах (я перебрасывал действие из кабаре к беспризорным, из ресторанов — на фабрики) и всюду вели беседы о жизни и смерти, о равнодушии и любви, о детях и птицах, о старости и младенчестве, о здоровье, богатстве, безнравственности, религии и человечестве. При этом мой черт-середняк оценивал все с точки зрения сатаны, а Федя — с советской, нашей.

Я долго писал мой роман, пользуясь всеми чужими мыслями, которые так хорошо усвоил в последние годы. И еще дольше прикидывал, в какое издательство его отнести. Наконец отнес в одно из ведущих.

Прочтя мой труд, редактор сказал, что печатать его нельзя, потому что и так слишком много сейчас романов, где действуют черти, в то время как конкретность хозяйственных и гражданских задач новой жизни отображена лишь слабо и косвенно.

Я вышел, решив никогда больше ничего не писать. И весь с головой ушел в Сахаротрест, где очень ценили меня, где я получал благодарность за благодарностью и где я был хорошим, своим, советским парнем и комсомольцем.

Воистину, я приблизился к революции через делопроизводство.

VI

В те годы я начал вести записную книжку. Вот кое-какие записи.

«Они так долго спали друг с другом в одной кровати, что когда один из них поворачивался во сне с боку на бок, поворачивался и другой».

«Олень слушал меня и обнюхивал каждое мое слово».

«Когда у человека нет в жизни настоящих бед, настоящих страданий, он их выдумывает. Видимо, для психики необходим некий баланс, куда обязательным элементом входят эмоции бед и несчастий».

«Мотористка личного катера начальника участка».

«Девочка влюбляется в парня в школе. Робкая, застенчивая любовь. Они ни разу не сказали друг другу о любви. Их начали в школе дразнить. Они отдалились друг от друга. Несчастный случай, он купался в речке и утонул. Идут годы. Она вышла замуж, имеет любовников. Любовников очень много, и муж хорош, но тот, мальчик, ушедший мальчик, тот, что был, да вот нету его,— ее единственная любовь».

«Есть друзья, которые любят тебя, есть друзья, которые не любят тебя, и есть друзья, которые ненавидят тебя».

«Был тот поздний час и тот конец вечеринки, когда все устали и хочется спать, когда все выпито, сказано, спето, разбросано, смято и все уже ходят без дела или сидят с папиросами, хотя не хочется даже курить,— конец вечеринки и силам, финал; но вдруг гитарист, опухший и сонный, взял напоследок гитару и заиграл и запел что-то тихое, странное и усталое, как эта вечеринка, распадавшаяся по швам. Он медленно пел, когда вдруг в углу, в ответ на сей голос струн, внезапно громко завсхлипывал кто-то. Все шевельнулись, вяло уставившись в угол. Плакала женщина.

— Да что с вами? — спросила хозяйка, подойдя к ней.

— Так, жизнь вспомнилась,— отвечала та».

Да, жизнь вспомнилась! Я помню, откуда взялась эта запись, помню и вечеринку, запомнил ее навсегда, потому что именно тут встретился я с одной женщиной.

Я написал в записной своей книжке о конце вечеринки, но помню ее начало, когда все было живо, свежо, несмято, стол был разубран, все по местам — ножи, вилки, салаты и пироги, все выверено, отутюжено — прически, платья и пиджаки. Я пришел, когда гости уже начали ужинать, не зная, что бьет мой час. В углу стола, блестя глазами, со взбитыми по-взрослому, по-наивному волосами сидела женщина лет двадцати. Рядом с ней стоял пустой стул. Хозяйка, словно судьба, небрежно кивнула на этот стул.

Я сел, взял вилку и нож и положил себе в тарелку салата, вслушиваясь в легкие и быстрые поначалу голоса гостей и не слыша и не думая слушать нечто гораздо более важное и серьезное, и пронзительное и безвозвратное: бил мой час.

Потом я обратился к соседке, она взглянула на меня, блеснув смешными глазами, и весело и радостно и мгновенно ответила моим обычным словам,

и этот блеск глаз, веселье и радость так колыхнули меня, что я опрокинул тарелку с кильками, за которыми в замешательстве потянулся поперек стола.

Да, это был мой час! Он продолжался весь вечер, самый длинный час моей жизни. И во время ужина, когда, зараженный ее весельем и ликованием, и по-детски сделанной «взрослой» прической, и черным платьем с зеленым воротником, я стал вдруг сам потешным и радостным, и мне захотелось быть здесь самым умным и самым метким и сделать такое, чтобы все слушали только меня,— верный признак, что бьет твой час. Но мне это долго не удавалось, пока я не встал со стула и не сказал речь, сбивчиво, заикаясь, но та женщина с вечеринки сказала, что я говорил отлично, и еще сказала, что спрятала бутылку шампанского под хозяйкиным тюфяком, и предложила распить шампанское после ужина, прямо так, без стаканов, вдвоем — а мы ведь не читали еще тогда Хемингуэя. И точно, после ужина она нашла под тюфяком бутылку, и мы, хохоча, распили ее через горлышко, прячась от кого-то и убегая, а потом я стал плясать трепака — бьет твой час, человек! И это было совсем другое дело, чем речь, и тут я действительно сорвал аплодисменты.

Потом она познакомила меня со своим мужем, но я смотрел только на нее и не обратил внимания ни на него, ни на ее слова о муже. И только когда мы возвращались после вечеринки, я, словно вдруг прозрев, заметил, что мы идем не вдвоем, а втроем, и понял из слов, что третий был муж. Но и тогда я не придал этому слишком большого значения. Ночь была зимняя, синяя, и все кругом было синее — и снег, наваленный по тротуарам и мостовой, и дома, и дворники с бляхами, и я говорил, говорил, говорил о Фоме Аквинском, Коро, кваттроченто, о Сахаротресте и о моем романе, где действовал черт и действовал я, но вроде бы и не я, а некто покрепче меня, устойчивей и разумней. И только когда подошли к дверям дома, где они жили, и мы попрощались, и за ними захлопнулась дверь, я почуял вдруг ночь, и стужу, и ветер и понял отчетливо, что есть муж и есть сын, а я некрасив и тощ и что задача, стоящая передо мной, куда сложней всех проблем, выпавших ранее мне на долю, в том числе и задачи по усовершенствованию делопроизводства в Сахаротресте.

Я прошу простить меня за столь длинное отступление, извиняемое лишь тем, что другие авторы тратят на воспоминания о любви гораздо больше сил и бумаги. Правда, не сценаристы. И понимая свою принадлежность к сценарному цеху, я (как это мне ни печально) опускаю подробности. Скажу только, что я решил ту задачу. Через год женщина с вечеринки, с наивной, высокой прической, с затейливыми глазами, с быстрым и острым движением рук, стала моей женой.

Я по натуре мямля. Я люблю идти по течению. Свершить волевое усилие, чтобы шагнуть вразрез, для меня — страдание. Очутившись в Сахаротресте и почувствовав там одобрение, я готов был остаться там до седин. Все реже и реже посещал я литературные сборища, заботы о папках заслонили во мне Верлена и Дебюсси.

И, возможно, я бы навеки остался в делопроизводстве, если бы не жена. Ежели суть моя — боязнь поворотов, то суть ее в поворотах, в усилии воли, в упорстве, в презрении к жизненным затруднениям.

Она-то и выцарапала меня из Сахаротреста и добилась того, что я стал репортером. И сколько я ни перечил ей, сколько ни мямлил, говоря, что в Сахаротресте у меня крепкое положение, что я там свой парень, что через два года стану управделами, что репортер — это дело тума́нное, да и с деньгами будет гораздо хуже, — сколько ни мямлил, ни ныл, ни нудил, мне все же пришлось распрощаться с Сахаротрестом, равно как с надеждами на карьеру, связанными с ним. Жена говорила: «Ты должен писать!» Это был какой-то кошмар. «Ты должен писать!» Она нашла какие-то ходы, и вот настал день, когда главный редактор «Вечерней газеты» согласился увидеть меня, чтобы потолковать.

Он помещался в редакции, которая в свою очередь помещалась в бывшем пассаже. Он был бойкий, склонный к тучности человек, в добрых, круглых очках, с мягкими, благостными глазами.

— Вы писали когда-нибудь? — был его первый вопрос.

Я вынул завернутую в газету книжку «Московский Парнас». То был типичный продукт недавно минувших лет, оттиснутый на рыжей, сухой бумаге.

Редактор снисходительно повертел эту книжечку в пальцах.

— Ну, это все эмпиреи, — сказал он, — а я имею в виду вещь, марксистски осознанную, интересующую народ.

Я промычал, что до революции был репортером.

— До революции — это не то, — возразил он, сверкнув очками.

Я молчал.

— Однако сделаем пробу, — сказал он, закурив и дунув на спичку. — Я передам вас заведующему отделом.

Он позвонил, сказал что-то секретарю, и через минуту в комнату вошел человек в толстовке. Я внутренне ахнул, увидев его. То был Фабиан, мой друг и наставник по дооктябрьским временам, бывший фельетонист и главный сотрудник органа независимой мысли «Полдень».

Он сдержанно и с достоинством кивнул вкось, как-то мимо меня, и я понял, что он не желал бы отдаться воспоминаниям перед лицом редактора с благостными руками. И только, когда мы попали к нему в кабинет, он крепко обнял меня, прослезившись.

— Вот жизнь как идет... Не думал, что встретимся... О чем бы ты хотел написать?

Я ответил, что хочу написать об экспрессе, связующем Москву с Ленинградом.

— Гмм... Пожалуй... Тема несколько немарксистская, но...

Прощаясь, он заново прослезился и все бормотал:

— Не думал и не гадал... Надеюсь, сработаемся... Новая жизнь, мой друг, и все вокруг новое... И в этом есть правда. Надо только понять, надо понять!..

Я был принят и проработал три года.

Помимо газетных заметок и очерков я снова начал в те годы писать рассказы, не те, заумные, которые я писал раньше. Теперь я писал о революции и стал печататься, но все это были вещи, написанные со второго голоса: шел десятый год революции, я знал о ней все, что было написано в книгах, статьях, в стихах. Я знал о ней все, кроме плоти ее, кроме всего разнобойного, разношумного, разнозримого, что составляло ее. И я писал о ней все, что писали другие. И только однажды я сильно подался вбок и написал рассказ о гражданской войне, где главным героем был некто Штунц, писарь полка, бывший эсер и политэмигрант при царе, человек странный, чудаковатый. Я рассказал, как подсмеивались над ним товарищи и командир полка.

«Получив приглашение присесть к костру,— писал я,— Штунц уселся, почти не согнув колени, колыхнулся несколько раз и замер в застенчивой задумчивости. Командир полка вручил ему папироску. Смутившись, Штунц при помощи многих десятков слов, которые он попытался сорганизовать в труднейшую логическую систему, содержавшую одновременно и извинения и беспокойство за точность этих извинений, объяснил, что не курит.

— Послушайте, Штунц,— сказал, помолчав, командир,— вот все говорят, что вы были политиком. Правда ли это?

Последовало молчание. Мы поглядели на Штунца. Волнение, вызванное папиросой, упало с его лица, оно было неподвижно.

— Да, я был политиком,— ответил он наконец.

Все посмеялись.

— Каким же образом,— возразил командир,— каким же вы могли быть политиком, если отвергали единственно правильную систему революционных воззрений и основное орудие познания вообще — марксизм?

— Я ошибался,— сказал Штунц,— я ошибался.

Мы посмеялись. Но командир полка подмигнул мне, и я понял, что продолжение еще последует, что, по-видимому, ошибки Штунца обширней, чем это можно было предположить. Я сразу сообразил, что со Штунцем не стоило бы возиться, если ошибки не укрепились бы во всем его существе. Мы задали Штунцу вопрос, зачем он стрелял в губернатора, когда (уж если действовать индивидуальным террором) правильней было бы стрелять в министра, и Штунц сознался, что ошибался.

Разговор стал общим. Мы спросили Штунца, почему он пошел на филологический факультет, когда правильней и полезней было идти на медицинский, зачем он женился на курсистке, которая, как и следовало ожидать от курсистки, бросила его, больного тифом, в Ростове и бежала в Кобулеты с каким-то проезжим. Штунц вынужден был сознаться, что ошибался и тут. Тогда мы принялись рассматривать жизнь Штунца систематически, из года в год, от события к событию. Простили ему его заблуждения, посмеялись над путаницей в его голове, а в общем все же должны были признать, что жизнь Штунца распалась на кучу ошибок и что зрелище этих оплошностей предстало нам.

Словом, Штунц был выяснен. Из всей его жизни при первом прикосновении критического анализа остались лишь кое-какие познания в латыни и в немецком языке да воспоминания о прогулке по побережью Финляндии во время кратковременной эмиграции».

Мне крепко влетело тогда за повесть о Штунце, и я признал свой идейный провал. И только недавно, вспомнив эту странную быль и вспомнив немало другого, подумал, что, кажется, я и есть этот Штунц. Да, кажется, это так... И все же, я расскажу о жизни моей, хотя и она (если бы ею занялся командир полка) тоже полна ошибок.

Фабиан заведовал в «Вечерней газете» репортерским отделом, где работал и я. И на каждой летучке ругали Фабиана. Его ругали за объективизм, за немарксистское преклонение перед фактами, за отсутствие их идейной оценки, за низкий уровень общественной мысли у репортеров. Мой былой друг горячо защищался, настаивал на том, что объективизм в отделе искоренен, что борьба была упорной и тяжкой, но зато теперь нет ни одной заметки, где отсутствовал бы нужный подход.

— Ну, покажите мне хоть что-нибудь без марксизма! — кричал он.

— Все! — откликался заведующий отделом пропаганды Петров. — Вся газета!

Однако тут в спор вступал редактор. Вздымая добрые руки, он говорил, что упреки по адресу товарища Фабиана верны; что Фабиан идейно не подготовил себя и своих репортеров к задаче, которую ставит перед собой сегодня печать; что преклонение перед фактами характеризует его работу; что отсутствие идейных оценок бьет с каждой строки; что товарищу Фабиану следует полностью перестроить свою деловую направленность. Но вместе с тем, говорил редактор, странно распространять упрек товарищу Фабиану на всю газету. В газете множество материалов, общественно содержательных, марксистски отточенных, далеких от объективистского верхоглядства. В чем видит товарищ Петров отход (не Фабиана, нет — всей газеты) от нужных позиций?!

— Во всем!

— И все же?

— Во всем!

— Ну, знаете! Вряд ли тогда мы сработаемся!

Петров, не сморгнув, умолкал, но когда кончалась летучка, шел за свой стол и писал докладную записку куда следует о том, что редактор переродился, что вместе с группой своих прихлебателей он тащит газету в болото, подделываясь под вкусы мещан.

И так как такие доклады шли почти каждый день, все в редакции ждали с часу на час развязки и спорили, кто победит: редактор или Петров.

Я писал очерки, фельетоны, но чаще всего поручали мне то, что печаталось под заглавием «Суд» или «Происшествия».

Бог мой, чего я не повидал в это время! Я видел громил, хилых на вид, узкогрудых, с искательным блеском светлых глаз; видел убийц, одетых в мод-

ные пиджаки, пахнущих мылом и гуталином; мошенников с огромными мускулами, с зевотой и сонными глазами. Я видел тюрьмы, морги, суды, камеры, следователей, квартиры растратчиков, березки и ручейки, где собирались карманники, кровати, где спали взломщики, сараи, куда зарывали трупы, я шел со следователем по свалкам, лестницам, проходным дворам, поездам, коммунальным квартирам, по учреждениям и чердакам, по свадьбам и ретирадам, по колыбелям младенцев и саванам мертвецов.

Обо всем этом я писал, и каждый раз мои материалы возбуждали немилость Петрова, а редактор, хоть вяло и с оговорками, поддерживал меня.

И все же с одним материалом вышел такой скандал, что я едва не вылетел из газеты. Поздно ночью меня вызвали в Уголовный розыск и сообщили, что нынче ночью будет облава на бандитскую квартиру. Не желаю ли я, мол, принять в облаве участие как корреспондент? Что было делать — я согласился.

И вот — довольно светлая ночь, и какие-то переулки, и лаз в заборе, сквозь который по очереди проникаем мы. Затем палисадник, скамейки, крыжовник и вишня, спокойная лестница на второй этаж. Возле дверей, обитых клеенкой, все вынули пистолеты, исключая меня: как журналист, я был безоружен. Впереди находился начальник, я держался в хвосте. Начальник нажал кнопку звонка. Прошло достаточно много времени, чтобы я почувствовал и на всю жизнь запомнил, как стучит сердце. Начальник опять нажал кнопку. Ночное сонное шарканье туфель и старческая возня с замком. «Кто там»?— спросил старый голос. Начальник что-то ответил, не помню, наверно, «откройте!» или что-нибудь половчей. Дверь слабо открылась, все чуть подались назад, держа пистолеты на взводе. Старик в изумлении оглядел нас и проговорил: «Чего это?» «Ладно, ладно», — сказал начальник, и мы всей гурьбой проникли в прихожую. Старик, опешив, смотрел на нас. «Давай, отец, проходи!» Первая комната, куда скользнули агенты, была пуста. Двое встали возле дверей, которая вела во вторую комнату. «Вали, выводи своих!» Старик прошел во вторую комнату, и вскоре один за другим вышли оттуда три человека, недоуменно щурясь от света. Они сгрудились возле стены, у большого шкафа. «Бери!» — сказал начальник своим. Те двинулись к шкафу. И в тот же миг старик выстрелил. От ужаса я рванулся в сторону, и тут же кто-то из трех возле шкафа выстрелил в меня. Пуля долбанула обои над головой, второй раз в моей жизни смерть моя прошла рядом. Бандиты стреляли, скрываясь за шкафом. Начальник и его молодцы стреляли из-за дверей, из-за стола, из-за кроватей. Я лежал на полу. Мне было тяжко.

Вскоре бандитов обезоружили. Они притихли и закурили.

Все это, точно как было, я описал в очерке под названием «Штурм». И очерк этот вызвал скандал в редакции.

Атаку повел Петров, сказав на летучке, что появление очерка есть чистейшее безобразие, в котором повинны все — и автор и те, кто способствовал ему. Во-первых, раздув свой опус в целый подвал, очеркист создает впечатление, что речь идет о важной общественной проблеме, в то время как в на-

шей действительности весь этот казус не стоит выеденного яйца. Все это явление уходящее и ничтожное в свете всего того, что свершается у нас каждый час. Очерк не только нелеп по своей несерьезности, он вреден, активно вреден, ибо пугает людей, создает в них подавленность, уверенность в том, что зло до сих пор еще не искоренено. А значит, тут не просто оплошность, тут политический промах. И политическую вину за это несет редактор, который не только не воспротивился напечатанию этой статьи, но, по проверенным слухам, отзывался о ней с похвалой.

Это во-первых. Во-вторых, по словам Петрова, автор и те, кто дал ему место в газете, исказили облик советского журналиста. Налицо полнейший разрыв со всем тем, что так характерно для этого образа в действительности и что сотни раз подтверждалось жизнью. Мы видим позорное малодушие, презренную трусость, ребяческую растерянность. Вместо того чтобы возглавить группу, обезоруживающую бандитов, наш герой... лежит на полу. И автор, видимо, наслаждается этой его позицией. Он смакует ее.

В-третьих, автор и те, кто ему потворствует, небрежно и бегло изобразили группу товарищей, вступивших в борьбу со злодейством. Мы не знаем их мыслей и чувств в момент решающих действий, автор не удосужился даже подчеркнуть всю трудность и благородство их дела. Два-три выстрела — и конфликт, только начавшись, испаряется. Автор спешит. Зачем? Чтобы показать себя лежащим среди столов и кроватей?

Озаглавив, в-четвертых, свой труд так: «Ш т у р м», — автор и те, кто покровительствует ему, не заметили или не пожелали заметить, что слово это в наши дни обозначает деяния лучших людей и никак не подходит для обозначения бандитской истории. Использовав этот термин, редакция опять же допустила просчет не просто терминологический, но политический. И этот просчет венчает собой всю эту дурно пахнущую историю.

Тут слово берет редактор. Он говорит, что начнет с вопросов более мелких, чтобы сразу затем перейти к кардинальному, основному.

Он говорит, что автор бесспорно впал в самоуничижение. Активное, деятельное начало должно сопутствовать советскому журналисту всегда, при любом задании. У автора очерка этого нет, и в этом большая ошибка отдела в целом и товарища Фабиана, в частности. Однако, переходя к конкретному обвинению автора очерка в том, что он, безоружный, лежал во время стрельбы на полу, редактор усматривает в этом лишь замешательство, но не проступок. Редактор хотел бы видеть, как товарищ Петров повел бы себя при подобной оказии. Он уверен, что и товарищ Петров в этом случае упал бы на пол. (Общий смех.) Приступив вслед за тем ко второму пункту, редактор сказал, что согласен с тем, что автор недостаточно выразил героизм работников уголовного розыска, но виной тому только автор очерка, но не редактура. Он, редактор, настаивал на особом абзаце, и автор принес абзац с прославлением уголовного розыска. Однако абзац оказался таким цветистым и риторичным, что редактор вынужден был отказаться от него. Он, редактор, уверен, что точно так же поступил бы и сам товарищ Петров, если бы сидел

в его, редакторском кресле. (Общее движение.) Перейдя затем к заголовку, редактор сказал, что, как явствует из толкового словаря, слово «ш т у р м», выражая собой в наши дни труд ударников строек, полей и заводов, не утеряло и многих других значений. Оно применимо и в данном случае, в штурме зла, преступности, злодеяний. И не являются ли действия самого Петрова, всегда и во всем обвиняющего руководство газеты, тоже ш т у р м о м с весьма прозрачными целями? (Шум.)

Остановившись затем на главном, редактор сказал, что темные стороны нашей жизни и вправду ничтожны рядом с тем значительным и прекрасным, что несет с собой каждый наш день. Но время от времени они встают перед нами, подобно тому как тьма не сразу бежит от солнца. Конечно же, все свои силы газета должна посвятить тому, чтобы выявить положительное, утверждающее, и если это делается еще недостаточно, то виной тому отдел пропаганды, который ведет товарищ Петров. (Ропот, смех.) Итак, наряду с прекрасным бывает у нас (все реже и реже) преступное. Рядом с устойчивостью — пожары. Рядом со счастьем — самоубийства. И время от времени, пусть изредка, осторожно не грех напомнить об этом в газете. Было бы странно думать, что это может повлечь за собой неуверенность в искоренении зла.

Тут выступил товарищ Петров, сказав, что товарищ редактор, совершив ошибку, теперь торопится подвести под нее фундамент. Его рассуждения о пожарах, самоубийствах, преступниках — чистейшая ерунда. Возможно, конечно, что они существуют в действительности — редактор, видимо, разбирается в этих делах. Но они всего лишь случайность, газета же отражает закономерность. А закономерность как раз в другом. И все эти «время от времени», «изредка», «осторожно» — только лазейка.

Р е д а к т о р (*вспыхнув*). Лазейка?

П е т р о в. Да. Товарищ редактор — сторонник таких материалов и пользуется лазейками для отвода глаз.

Р е д а к т о р. Не хочет ли товарищ Петров сказать, что налицо политическое двурушничество?

П е т р о в. Да, товарищ Петров хочет это сказать.

Р е д а к т о р. Но понимает ли товарищ Петров всю чудовищность обвинения?

П е т р о в. Вполне. И настаиваю на нем.

Р е д а к т о р (*вставая*). Я не желаю быть с ним в одной комнате. (*Шум, грохот, лязг.*) Известите меня, когда он уйдет! (*Выходит.*)

П е т р о в. Это я не желаю быть с ним в одной комнате. (*Выходит. Гул, шум, смех.*)

— Нет, нет, — говорил мне Фабиан после летучки, — легче всего посмеяться и отмахнуться. Петров несет свою правду, и надо вникнуть в нее, а не зубоскалить. Новое поначалу всегда кажется жестким и неудобным. И все-таки оно — новое. И будущее за ним. Следует не противиться, а понять. Не возмущаться, а осознать. Надо понять! Надо понять!

А Петров между тем в своем кабинете писал куда следует. И редактор писал куда следует. И в итоге обоих их сняли и послали на хозработу, а редактором назначили совершенно другого. Но я же перестал писать заметки и фельетоны в «Вечерней газете», потому что вышла в свет моя первая книга «Ошибки, дожди и свадьбы» и я был послан редакцией одного литжурнала в село, на коллективизацию.

VII

Почему всю жизнь так безмерна во мне и неистребима любовь к кино? Да, я любил экран, когда он был еще совсем молодым, когда он рыдал легко, мгновенно и незатейливо, как женщина, когда он смеялся, тряся животом, как Фальстаф. И я рыдал и смеялся вместе с ним. Я изумлялся силе и страсти «Броненосца «Потемкина», хотя уже не плакал, как раньше. Я восхищался «Чапаевым» и всеми фильмами одного с ним племени... Но вот возникла новая группа советских кинематографистов, решившая запечатлеть на пленке не только массы, но и отдельных людей, составляющих их. Не одну лишь крупную личность, но и личность как бы ничем не приметную, все то пронзительное, бескрайнее, повседневное, что составляет суть не множества, а отдельного. История нашего общества, рассмотренная сквозь внутренний мир, сквозь образ жизни, чувств и раздумий всего, что привычно. Это было уже моим, и снова пришли ко мне слезы, когда я смотрел эти фильмы. Это было моим, и, бросив все, я начал работать в кино. Как казалось мне — временно, как оказалось — почти на всю жизнь.

— Что интересного в рядовом, всегдашнем в годы великой стройки? — отовсюду летело в нас.

— Все! — отвечали мы. — Все драгоценно для будущего исследователя в рассказе о людях на их пути к коммунизму. Каждая мелочь в их жизни. Стол, за которым они сидели. Комнаты, где они жили. Слова, которые они говорили. Мечты и надежды, питавшие их. Любовь их и ревность, свадьбы их и разводы, дети, праздники, будни, радости и отчаяние. И тот, кто покажет с экрана все это подлинной властью кисти, всей глубиной проницания в самое тонкое в человеке, всей силой умения видеть ВРЕМЯ в, казалось бы, самых неброских, обычных его проявлениях, тот сделает для истории нашего общества не менее, чем художник, воссоздающий значительнейшие события и наиболее крупных людей.

Так говорили мы. И хотя я столько раз ошибался в жизни, я все-таки полагаю, что на этот раз мы говорили правильно.

Однако шла жизнь, менялись этапы великой дороги. Меняются ведь не только дома, улицы, мебель, комнаты, речи, но и характер внутренней жизни, рисунок слова, манера работать, мыслить, меняется даже внешнее выражение тех чувств человека, которые именуются вечными. По праву меняется и инструментарий кинематографа, способы его выразительности, его приемы, метод его рассказа. Возникла на наших глазах еще одна генерация кинема-

тографистов, которая пользуется новым инструментарием, отличным от нашего и от тех, что трудились до нас. И сразу грудью встают защитники старых лент. «Истина — там, возвращайтесь туда!» — говорят они. Наивная претензия! Смешно полагать порочность художника, скажем, только в его утверждении, что для художественного исследования жизни сегодняшнего нашего человека (и взрослого и юнца) нужен не внешний сюжет, а пунктирные сцены, пространность диалога и молчания, что торможение действия не только не затрудняет, а помогает строить рассказ о чувствах и мыслях. А мысль не изобразишь ни погонями, ни кавалерийской лавой. Тут уместно глубокое слово, да и экранные образы самого хода мысли.

Что ж, что мы писали не так! Было бы просто невероятно, если бы искусство великой страны остановилось на месте в своих приемах и методах. Ничтожная это вещь — рвать воздух жалобами и бранью.

Правда, бывает, что все новации работают вхолостую, что все это лишь внешнее подражание тому, что модно и найдено другими. «Есть люди, которые и внутренне одеваются по моде», — сказал некий мудрец. Бывает? Бывает! И тогда это очень плохие картины. Но есть и другие фильмы, которые пользуются всей мощью нынешних средств, чтобы поведать о наших людях совсем по-другому, не так, как это делали мы. Поведать о времени обширном и сложном. И это отличные фильмы. Я защищаю их.

— И значит, — спросите вы, — полагаете воспользоваться их средствами?

Нет! Каждый писатель (конечно, и сценарист) приходит в искусство со своим миром мыслей, образов, чувств, со своей манерой художественного их воплощения. И самое важное для него остаться верным своему миру, своей руке. Не уклониться от своего. И не сойти с дороги по разным соображениям. В том числе и таким, что надо-де, мол, не отстать. Только так должен жить и работать литератор, только тогда он останется тем, кто он есть.

Однако вернемся от восклицаний к тому, от чего ушли.

VIII

Я приехал в колхоз, в Сарай-Гир (Самарская область), 3 марта 1930 года и поселился в бывшем кулацком доме, отведенном под общежитие. Как-то вечером к нам пришел старый татарин. Он нес за спиной мешок, нос был разбит, под глазом чернел громадный кровоподтек. Мы сидели в тот час на плоских и черствых койках и пили чай. Самовар шумел на полу, чашки стояли возле кроватей — стола у нас не было. Умывшись, старик рассказал нам свою историю.

Звали его Сафутдин Касымов, он жил в сельце Новый Верик вместе с женой, внуками, с двумя сыновьями. Когда ему было сорок семь лет, он, видя новую жизнь, решил учиться читать. Сыновья запретили ему, он бегал к учителю втайне: страсть складывать буквы, бормотать, водить пальцем по строчкам, великое любопытство знать, что написано на вывеске, в газете, на этикетке, овладели им. Сыны застигли его у учителя и побили. Тогда он стал

учить сам себя, читал по букварю в коровнике, он учил сам себя два года и выучился читать.

Когда настала коллективизация, в колхоз записалось только двадцать дворов. И вот с призывом начать колхозную жизнь нежданно-негаданно выступил Сафутдин Касымов. Председатель, несколько удивленный его пылом, назначил его заведовать куроводством. Сыны отказались вступить в колхоз.

Старик взялся за дело бодро. Он отделил больных кур от здоровых, придумал какие-то удивительные насесты и сократил падеж. Затем падеж и вовсе пропал. С курятником, словом, все обстояло благополучно, значительно хуже обстояло дело в собственном доме Касымова.

Однажды, придя домой, старик застал там муллу. Сыновья связали отца, мулла прочел заклинания. Потом сказал, что Аллах не желает колхозов и что правоверным надо это дело бросать. «Почему?» — ответил старик. Его стали бить. Потом мулла повторил об Аллахе и правоверных. «Уйдешь из колхоза?» «Нет», — отвечал старик. Его ударили табуреткой по лицу и выбросили в снег. Утром, проковыляв пятнадцать километров, он пришел к нам, в Сарай-Гир, в центральное правление колхоза.

Прослышав об этой истории, правление назначило его заведовать здесь конюшнями. Он начал работать, фуража не было, лошади голодали, многих из них приходилось подвешивать на лямках, чтобы не дать им упасть. Касымов принялся разбирать старые соломенные крыши на ригах, он рубил эти крыши ржавой соломорезкой, найденной им невесть где, кипятил громадные чугуны воды, обливал кипящей водой солому, осыпал ее солью, и лошади ели ее. Он спас лошадей. Он выкормил их без фуража, без денег, без помощи, слава его пошла далеко, конюшню и соломенную окрошку приезжали смотреть из района, из области, о ней писали в газетах.

Тогда предправления Боев призвал его к себе, поблагодарил и сделал заведующим мастерской по починке плугов, освободив от конюшен. Мастерской этой вовсе не было, были толевая крыша, зазубренный молоток, порванные, как старый барабан, мехи. Касымов зашил мехи, но у него не было ни угля, ни железа. С утра он отправлялся разыскивать по сараям железные листья и прутья, в полдень шел на станцию к машинистам, те давали ему уголь. Потом он и двое его подручных садились за работу, ремонтировали полплуга за день и ночь. Чинили, чинили, однако нетерпеливый Боев позвал его, поблагодарил и назначил было командовать семенными фондами, но сам был снят и направлен заведовать шорным отделом. А председателем избран был бывший заведующий механической, бывший заведующий конюшнями Сафутдин Касымов.

Касымов принял дела в момент общих выходов из колхоза, вызванных (среди многих других причин) бесхозяйственностью прежнего руководства. На первом своем заседании новое правление постановило разъехаться на места для массовой разъяснительной работы. Касымову достался южный район колхоза, я отправился вместе с ним, мы ездили из села в село. Прибыв в село, Касымов созывал в народном доме сход. Толпы валили в народный

дом. Едва Касымов всходил на эстраду, как сотни вопросов летели в него со всех сторон. Это был вихрь, ураган вопросов, надо было быть агрономом, инженером, ветеринаром, экономистом, политиком, метеорологом, чтобы ответить на все. Касымов, старый татарин, не был никем из них, он не был даже оратором. Реплики с мест сбивали его настолько, что он закрывал глаза, облокачивался на стол, молчал. Зал шумел. К Касымову подбегали, теребили его тулуп, ругались. Касымов молчал. Понемногу собрание затихало, оно видело, что перед ним человек, хоть и закрывший глаза, но ожидающий слова. Молчание приходило само собой. Тогда, встрепенувшись, Касымов кивком головы вызывал к себе на эстраду кого-нибудь, кто сидел поближе, и начинал громко говорить с ним. Тут-то, собственно, и начиналось собрание: Касымов, этот оратор, не умевший произнести связно несколько фраз, владел каким-то неслыханным даром личного разговора. Он видел перед собой человека, его бороду, овчину и сапоги, видел вздохи его и сомнения, видел вещно, как видят дом, лес, лужайку, и ответы, для которых надо было быть экономистом, инженером, агрономом, политиком, сами собой срывались с его губ. Это была самая странная агитация, которую мне довелось когда-либо слышать. Колхоз жил, ходил и дышал в словах Касымова, сбивался, спешил, ошибался, оглядывался, опять шел вперед, опять ошибался. Собрание молча слушало этот разговор на эстраде. Сход продолжался пять, шесть часов. В час ночи Касымов объявлял собрание закрытым. А в шесть утра мы ехали дальше.

Иногда ночью я читал Касымову по его просьбе газеты, читал газетные лозунги, пытаясь растолковать их. Касымов робел, сердитая прямолинейность лозунгов пугала его — не допустил ли он, старый татарин, в своих беседах какой-либо партийной ошибки. И не ошибка ли — самые эти беседы. Он ходил по избе, он думал и думал, размахивая руками. Но начиналось собрание, и все шло своим чередом, и опять вместо положенной речи старик вызывал человека к себе на эстраду и вел с ним беседу, словно бы с глазу на глаз, будто кругом и не было никого.

Смешное дело — о колхозе кричали, из-за него дрались, стреляли из-за угла, о нем спорили день и ночь, но сущность его оставалась бесплотной. Он был чем-то огромным, торжественным, за него можно было бороться, но его нельзя было ощутить. Колхоз, разъяснявшийся сотнями агитаторов, оставался недосягаемым для зрения, осязания, вкуса. Касымов в своих нехитрых беседах давал ему плоть, колхоз становился обычней, грубей и проще. Он становился человечней. Он обрастал махорочным дымом, человеческим запахом, человеческим обиходом, где есть, конечно, и Энгельс и Маркс, но есть и щи, и изба, и болезни, и дети, и все людское, понятное людям. И то, что колхоз есть жизнь со своим всегдашним, придавало особый смысл этим странным сходкам.

В конце марта правление командировало Касымова в Самару для личных хлопот по присылке ремонтных бригад. Старик приехал в Самару ночью и пошел пешком. Людей на улице не было. На большой площади Сафутдин

увидел извозчика; тот спал, сидя на облучке, опуская во сне голову все ниже и ниже, затем, встрепенувшись, он разом поднимал ее. Но и этот взмах был все тем же сном: приоткрыв глаза, извозчик вновь закрывал их и вновь постепенно опускал голову. Старик взобрался на санки и сказал адрес: «Альгамбра», улица Льва Толстого. Двинулись в путь. Снег был ясен и чист, светила луна, при свете ее старик увидел улицу Льва Толстого. Домишки были невелики, тротуары казались не шире трех четвертей метра. Сугробы вздымались на мостовой, отданной великому человеколюбцу. У дверей номеров «Альгамбра» старик отпустил извозчика и позвонил. Заспанный швейцар отпер ему, прикрыв шубенкой кальсоны. Старик пошел вверх по лестнице: там, во втором этаже, в окошке, увешанном правилами внутреннего распорядка, спал дежурный. Старик растолкал его. Проснувшись и приняв плату, дежурный стал звонить во всю мочь, но никто не шел. Тогда вместе они отправились в комнату номерантки. Комната эта оказалась окрашенной в сиреневый цвет, в ней помещались диван, «титан» и два стула; на диване, свернувшись в клубок, спала старая номерантка. Они разбудили старуху. Кряхтя и бранясь, она повела Касымова в номер. Наученный странствиями, старик отодвинул кровать от стены, опасаясь клопов. Он лег, погасил электричество, сразу же зачесались спина и руки. Клопов не было, но кусались блохи. Старик так и не смог заснуть, это была поистине скучная ночь в чужом городе.

Утром он приехал в Крайколхозсоюз. Люди самых различных профессий и назначений сновали здесь, составлялись бригады агрономов, инженеров, инструкторов, врачей, кузнецов, счетоводов. Отсюда нагнетались в деревню новые силы. Люди приезжали в этот домишко со всей страны, получали инструкции, сапоги, тулупы, брошюры и уходили. Назавтра их больше не видели, они уезжали на два, на три месяца, на полгода, на год.

В Крайколхозсоюзе сказали Касымову, что в Абдулинский район уже отправлено пять рабочих бригад, больше бригад в распоряжении Крайколхозсоюза нет, Касымову следует обратиться с просьбой к рабочей общественности. Ему рекомендовали пойти в завком механического завода, отправившего на посевную семнадцать ремонтных бригад. Касымов пошел на механический. Председатель завкома, выслушав его просьбу, сказал, что поставит вопрос завтра в обед на общем рабочем собрании. Он попросил Касымова сделать на этом собрании доклад.

Назавтра в полдень в клубе Касымов увидел огромный зал, полный людей, и начал доклад. Вскоре он сбился. Он начал сначала, но тут же сбился опять. В третий раз пошел он сначала, в поту, чувствуя слабость в ногах и шум в голове. И в третий раз залез не туда. «Все пропало, начну еще раз!»

Ничего не пропало! Здесь, в зале, были свои, они понимали — старик зашился, задохся, вспотел. Они понимали, что важно не то, что старик говорит, а важно дело, которое — хоть ты лопни! — не поддается его докладу. Естественно, без доклада нельзя, но важно дело. Они сидели, спокойно и громко переговариваясь, ожидая минуту, когда старик обмякнет и скажет

известные всем заключительные слова. И как только старик отбормотал их, встал председатель и сказал так:

— Надо бы нам, товарищи, составить бригадку.

Он указал, что завод уже выделил семнадцать ремонтных бригад, что оставшиеся рабочие напрягают все силы, чтобы выполнить промфинплан.

— И все же,— сказал он,— бригаду, товарищи, надо сорганизовать.

Так и решили. Касымов уехал обратно, в колхоз — в пыльном вагонном окне плыли сырые овраги да скользкие степи. Часам к семи пошел дождь.

— Туман,— сказал проводник.

Пришла быстрая оттепель тех заволжских мест.

Общий сев первой колхозной весны начался с опозданием на пять дней, солнце жгло, земля сохла, необходимо было не только давать ежедневную норму сева, но и покрыть опоздание. Однако работа не ладилась.

Прорыв! Прибыли политические работники, комсомольцы. Была создана стенгазета, ее развозил по деревням абдулинский духовой оркестр. Приехав в село, он играл марш, а когда отовсюду сбегались люди, прибивал к воротам сельсовета передвижную газету. Явились абдулинские совслужащие. Они работали на полях после дневной работы в учреждениях. Прибыли агитгруппы, представлявшие политскетчи, обличая империалистов и кулаков. Певцы самарского гортеатра пели арии, встав на бороны, журналисты сидели в полях, записывая реальные трудности, реальные непорядки, реальные примеры оппортунизма. Новые и новые люди приезжали со всех сторон, стучала походная типография, сияли передвижные динамо, висели на весенних деревьях провода телефонов. Люди спали на столах, на полу. Сарай-Гир гудел.

В середине апреля Касымов отправился на собрание в Максимовку. Он заночевал в Новом Верике, в родной своей деревеньке, спал в сельсовете, на канцелярском столе. Ночью его разбудил звон стекла. Он открыл глаза. Светила тихая лампа, в тусклом ее сиянии струились стенные портреты. Было тихо, в разбитое окно дул ветерок. Касымов провел рукой по щеке и увидел кровь и след пули на столе. Он слез со стола. Прозвучал второй выстрел. Касымов упал, он был ранен в спину. Он пополз к двери, прижимаясь к полу. Он дополз до дверей, ему надо было приподняться, чтобы открыть задвижку. Он поднял руку. Все было тихо. Рука не доходила до задвижки. Он поднял плечо. Все было тихо. Рука не доходила до задвижки. Кровь налипала на спину, горела лампа, старик поднял голову. Раздался еще один выстрел — на этот раз в голову.

Мы хоронили Касымова в Новом Верике. Оркестр играл марш Шопена, мы шли на жаре, в пыли, неся красные флаги. Прошли улицу, вышли в поле, подошли к кладбищу. Здесь стояли колхозники, держа транспаранты. Настал час прощания. Я стал в очередь и медленно продвигался. Я видел поля, видел тракторы и плуги. Потом я увидел Касымова, его сморщенное лицо, старый лоб, закрытые веки и руки поверх покрывала. Простившись, я уступил место следующему, и вскоре гроб опустили и забросали землей. На скорбный холм положили венок. Вышел оратор.

— Товарищи! — сказал он. — Здесь лежит наш товарищ. Он, как и все мы, верил в лучшую жизнь. Мерзавец убил его. Ну, и чего достиг? Ничего! Исчез человек, но остались люди. Прощай, старик! Ты шел великим путем. И мы клянемся идти, как ты, с Советской властью и партией.

Оркестр сыграл гимн. Мы разошлись.

Вот тут, в Сарай-Гире, весной тридцатого года свершился во мне перелом. Подобно Касымову, который мог вести агитацию за колхоз лишь тогда, когда перед ним стоял человек с руками, ногами, овчиной, со вздохами, с бородой, — подобно Касымову я, столь много читавший о революции и даже уже не раз писавший о ней, увидел в Касымове и в таких, как он, революцию как бы с иной стороны, революцию, обросшую человеческим запахом, овчиной, махрой, обиходом, где есть, конечно, и Энгельс и Маркс, но есть и щи, и изба, и дрянная одежда, и рваные сапоги, и болезни, и радость, и тяжкая жизнь, и все людское, понятное людям. Я постиг вдруг мир революции, его вещность, мякоть и плоть, я понял, мир этот — вот он, Касымов, со всем, что его составляло, с его бормотаньем и страстью, которую нельзя победить. Я понял, что в революции поразителен не румянец — удивительна именно эта страсть, пробирающаяся сквозь все. Я увидел, что не надо скрывать никогда ни драных сапог, ни скверной одежды, ни страшных невзгод и несчастий, не надо скрывать ничего, потому что коль скоро приглажена жизнь, столь скоро стушевана мощь и страсть Революции.

Так, постигнув Касымова, я, подобно ему, смог сказать в моем деле, в кино, кое-что о великом времени — запинаясь, блуждая, но все же сказать.

Александр Зархи: как объединяться?

Статья Сергея Юткевича* вернула меня к тем далеким временам, когда из близких и друзей никто еще не умирал, когда все мы были молоды и совсем еще молодо было наше искусство — советское кино, заряженное токами революции, всем своим существом сопряженное с революционной жаждой творить, пробовать, перестраивать мир вокруг себя и внутри себя. Это потом уже появились красивые фразы вроде — «беспокойная муза», тогда такое слово показалось бы чуждым, почти враждебным в своей надменной избранности, столь далекой самому духу коллективизма, который переплавил в единое целое жизнь страны с нашей собственной. Знаменитые маяковские строчки о «нашей буче, боевой, кипучей» рождены вовсе не поэтическим пафосом, это скорее фактография — так точно регистрируют они градус, температуру времени в целом и состояние каждого из нас в отдельности.

Мне давно хочется перечитать стенограммы худсоветов «Ленфильма» тридцатых годов. Это был наш ВГИК и, наверное, больше, чем ВГИК. Мы только начинали работать и, как всякие начинающие, учились профессии, овладевали кинематографическим письмом. А главным в той школе, которую мы прошли, были уроки товарищества — общности художников, вовсе не отличавшихся единомыслием, но соединенных общей заинтересованностью, волнением всех за все — и в приобретениях, и в потерях.

Теперь многие мои молодые и немолодые друзья ощущают «сердечную недостаточность», испытывают в какой-то момент «кислородное голодание», потому что не чувствуют, что кто-то способен разделить их тревоги, их сомнения или радость удачи. Может, и вправду, все — дело настроения, а то и возраста и я сгущаю краски, но порой кажется, что каждый снимает в одиночку и в одиночку переживает успех и поражение.

Статья Юткевича сильна пафосом тревоги, беспокойства. Он предлагает изучать опыт прошлого, извлекая из него полезное для развития нашего киноискусства. В статье есть тоска по ушедшим дням и надежда вернуться к ним. Но стоит ли сейчас искусственно восстанавливать в кино организационные формы двадцатых-тридцатых годов?..

Давайте поразмыслим. Представим на мгновение, что в кино объявлен «юрьев день» и режиссеры получают возможность объединиться со своими единомышленниками в искусстве. Предположим, что они их находят, и возникают творческие группы, оформленные административно и скрепленные изнутри общностью пристрастий, вкусов — словом, единством направления. Скажем, режиссеры, склонные к максимальному приближению к жизни в ее воссоздании на экране, где-то даже тяготеющие к документальности, собираются вокруг Марлена Хуциева; другие, работающие в манере откровенно условной, порой нарочито эксцентричной, объединяются с Роланом Быковым... Что при этом происходит? Не возникает ли тут опасность своего рода самоедства, когда художник задыхается в плену своих собственных, если и не слишком устоявшихся, то однообразных приемов, ограниченных по-своему вкусов?..

Но значит ли это, что объединения не нужны вообще и, в частности, не оправданы формы объединения, принятые на студиях сейчас? Создание объединений с самого начала было делом полез-

---

* «Искусство кино», 1967, № 3.

ным. Вернее, сначала делом вынужденным, связанным с резким увеличением объема кинематографической продукции. Процессом создания фильма стало трудно управлять, потребовалось разукрупнить производство. Образовались творческие объединения, в которых выросла, сформировалась молодая режиссура, с помощью старших своих товарищей на практике познавшая «почем фунт кадра». Причем влияние поколений было взаимным, подчас молодежь помогала обрести «второе дыхание» своим наставникам.

Словом, до поры до времени начинание себя оправдывало. Однако новая ступень кинематографа, ступень, которой он достиг, взывает уже к иным формам организации производства. Творческий организм требует определенной перестройки, старые одежды становятся тесны. И так же, как нельзя дважды ступить в одну воду, так же невозможно перенести в целом в 1968 год опыт работы 1934 года. «Юрьев день» нужен, но — на обновленной платформе. Уже сейчас ясно, что пришла пора расширить ответственность, а вместе с ней и права художественного руководителя — так, чтобы объединение обладало определенного рода административной и творческой самостоятельностью, варьируя сроки работ, финансирование фильмов и т. д.

Когда-то существовало такое понятие — пафос руководителя. И оно не было абстрактным, обезличенным. Для нас, старых «ленфильмовцев», его воплощал в себе Адриан Пиотровский, обладавший счастливым свойством затрагивать те струны дарования, которые отвечают требованиям времени. Пиотровский не только поддержал ФЭКсов и Эрмлера в их поисках новых форм кинематографической выразительности, он помог и Ивановскому снять его «Иудушку Головлева». Это был руководитель, способный разглядеть сущность художнического темперамента, умевший найти и вызвать ответные токи в художнике, отфокусировать, настроить режиссера на определенную волну, не изменяя при этом его внутренней природы, не навязывая ни чужих манер, ни чужих взглядов. Пиотровский создал на студии атмосферу взаимного доверия, когда все тянулись друг к другу, жаждали общения.

В этом смысле опыт прошлого, о котором пишет Сергей Юткевич в своей статье, мы в объединении «Юность» на «Мосфильме» стараемся использовать в создании сообщества художников, включающего разные творческие индивидуальности режиссеров, драматургов и — что еще весьма важно — знающих дело, квалифицированных, любящих наше искусство редакторов. Напомню: в нашем объединении поставлены «Друг мой, Колька!», «Айболит-66», «Мимо окон идут поезда», «Неуловимые мстители», «Звонят, откройте дверь!» — очень разные фильмы.

Единство разных — такой мне представляется платформа «Юности».

Леонид Кристи: фильм должен быть кассовым

Я ежегодно участвую в обсуждении перспективных годовых планов производства документальных фильмов. При этом, как правило, собирается большой синклит мастеров и руководящих работников.

Во время одного из таких последних обсуждений у меня возникла мысль — дать каждому из присутствующих красный и синий карандаши и попросить их отметить «галочками»: красными — те названия будущих фильмов, на которые он охотно пойдет вечером со своей супругой, а синими — на которые, по его мнению, охотно пойдут в кинотеатр (за деньги) его дети от 16 до 25 лет.

К сожалению, мне такого опыта не удалось проделать, но я почти уверен, что из сотен тем, составляющих наши планы, красными и синими «галочками» было бы отмечено не больше пяти-шести названий.

В чем здесь дело? Почему лишь немногие из моих коллег захотят посвятить свое свободное время этому виду киноискусства? Почему мы, на словах отводя документальному фильму важную роль в воспитании зрителей, особенно молодежи, не задумываемся над тем, как в самом деле служат наши фильмы народу?

Правда, некоторые наши историко-революционные картины пользуются успехом у людей старшего поколения. Но главным образом, видимо, благодаря заложенному в них материалу, вызывающему в памяти пережитые события прошлых лет. Во всяком случае, молодежь, которая не имеет такого большого жизненного опыта, идет неохотно на них. Аполитичность? Нет. Просто скучно. А нам надо делать картины в первую очередь в расчете на молодого зрителя, на людей от 15—16 до 30—35 лет. Молодежь — будущее нашего общества, самая большая и активная его часть, а потому и основная наша аудитория.

Если мы поймем эту задачу, то по-другому будем строить наше документальное киноискусство. Постараемся сделать его увлекательным, полным интересных открытий, эмоциональным, а не экранизацией учебников и брошюр с прописными истинами.

Сейчас страна наша занята экономической реформой. Многие считают, что документальное кино нельзя перевести на новые экономические рельсы, так как оно не может быть рентабельным, заранее зачисляют документальный фильм в разряд принудительного ассортимента к игровому кинематографу.

Я же считаю, что документальный фильм может и должен быть «кассовым». И тому есть убедительные примеры — «Обыкновенный фашизм», «Если дорог тебе твой дом...»... А ведь это фильмы, что называется, политические, агитационные.

Я думаю, что при оценке документального фильма коммерческий успех должен быть одним из подтверждений общественного, политического успеха: если зритель платит деньги за документальный фильм — значит наша пропаганда, облеченная в интересную, увлекательную форму, действительно достигает своей цели. Сейчас наш интерес к судьбе фильма кончается, как только студия получает акт о его приемке.

А надо, чтобы студия была тесно связана со зрителем. Я считаю, что у Центральной студии документальных фильмов должен быть свой фирменный кинотеатр, выполняющий роль контрольной аудитории.

Научное изучение зрителя, его запросов и пожеланий позволило бы нам

вносить серьезные коррективы в производственные планы и правильнее оценивать готовые картины.

В свое время на нашей студии были созданы четыре производственно-творческих объединения, два из которых занимались фильмами-очерками, одно — кинопериодикой и одно — так называемой заказной продукцией. Эти объединения сыграли свою положительную роль, так как к руководству творческим процессом был привлечен широкий круг людей, обладающих незаурядными знаниями и опытом. Но недостаток этих объединений заключался в том, что больше половины времени их руководителей уходило на организационные вопросы (распределение работы между членами объединения, техническое оснащение и т. п.), а не на решение творческих задач.

Частичная реорганизация, которая произошла недавно на ЦСДФ, позволит, очевидно, весь комплекс производственных вопросов вынести за пределы объединений и основное внимание их руководителей сосредоточить на проблемах творческих.

Во главе нынешних объединений (сейчас на студии их три: два фильмовых объединения слились в одно) стоит не один человек, как раньше, а творческая коллегия, возглавляемая художественным руководителем. В штате объединения только редакторы и вспомогательный творческий состав. Все режиссеры и операторы находятся в распоряжении производственного отдела студии, и объединение приглашает их только на отдельные картины.

Сергей Юткевич в своей статье затронул важную проблему творческих содружеств. Мы учитывали этот момент при реорганизации нашей студии. Ибо члены коллегий объединений, куда входят ведущие режиссеры и авторы-операторы, должны будут постоянно «курировать» определенные творческие коллективы на всех этапах работы над фильмом, что даст возможность внутри объединения создавать более узкие содружества единомышленников.

А это, как мы надеемся, будет способствовать созданию более ярких и своеобразных картин.

В заключение хотелось бы представить себе студию документальных фильмов недалекого будущего. Хочется надеяться, что когда-нибудь настанет время, когда творческие объединения будут связывать не административные узы, а только общность творческих устремлений. Из этих творческих объединений авторов будут приглашать на разные студии — документальных, научных и игровых фильмов.

Возможно, такие творческие объединения будут формироваться не по признаку принадлежности к документальному научному или игровому кино, а исключительно в силу общности творческих взглядов, эстетических убеждений.

В этих творческих коллективах будут рождаться только такие фильмы, которые выношены художниками.

Новые фильмы

«Софья Перовская»

«Седьмой спутник»

«Крепкий орешек»

«Твое щедрое сердце»

Истина трагедии

В. Кисунько

«Софья Перовская». Сценарий Е. Габриловича, Л. Арнштама. Постановка Л. Арнштама. Операторы А. Шеленков, И. Чен. Художники С. Менялыщиков, С. Валюшок. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор Б. Венгеровский. Редактор В. Леонов. «Мосфильм», 1967.

Факты, определяющие фабулу фильма «Софья Перовская», известны учащимся средней школы: первого марта 1881 года взрывом бомбы, брошенной революционером-террористом, был убит император Александр Второй.

В начальных своих кадрах картина воссоздает само событие в его последовательности и подробностях. И то, как ждут решающего момента расставленные на своих постах народовольцы, и как застыла в мапряжении, сжимая в руке белый платочек, Перовская, и как делает первую, неудавшуюся попытку юный Рысаков, и как довершает дело железно-твердым шагом устремившийся навстречу уцелевшему императору Гриневицкий. Эпизоды эти, исполненные необходимой внутренней динамики, являются как бы прологом к фильму. Сам же фильм, восстанавливая подготовку к покушению, раскрывает на экране одну из ярких и значительных страниц в истории русского революционного движения.

Тема картины лежит в русле основной традиции нашего кинематографа. Но, может быть, как раз невольная власть традиции до сих пор мешала здесь свободным поискам. Е. Габрилович и Л. Арнштам озабочены не только содержанием темы, но и формой ее выражения. Об этом можно судить уже хотя бы по выбору жанра кинопроизведения. Ведь если разобраться, материал картины подсказывал разные пути. Можно было избрать жанр историчеcкой хроники и в сгустке исторических событий рассмотреть все

«Софья Перовская»



то, что связано с мартовским взрывом. Можно было, пожалуй, попробовать разработать тему в приключенческо-детективном жанре, имея в виду высокие его образцы. Однако авторы фильма нашли другую форму — форму трагедии. И тем самым заявили о взгляде современных художников, способных оценить и выразить события прошлого, проявив подлинную культуру исторического мышления.

Исторический подвиг первомартовцев в основе своей трагичен, поскольку трагедия подразумевает как основу конфликта разрыв между возможностями, предоставляемыми эпохой и средой, и устремлениями личности. А это ли не первооснова исторической судьбы Перовской и ее друзей? И ставят авторы фильма финальную точку в тот момент, когда — за кадром — палач набрасывает на Перовскую смертельную петлю. То есть в момент гибели героини, как и положено в трагедии.

Судьба личности, которая находится в центре исторической драмы, определяет ход картины, движет ее событиями. Причем личности с неожиданной биографией — дочь царского губернатора, ставшая во главе заговора против императора. Думается, эпизоды в доме Перовских, их содержание несколько упрощены разоблачительно-утрированной актерской трактовкой образа отца Софьи. И потому они не получают того драматического накала, который подразумевает сама ситуация. Но дальнейшее развитие событий последовательно подводит к трагедии — и личной, и исторической.

Образ Софьи Перовской принадлежит к тем легендарным образам прошлого, на которые время наложило определен-

ный хрестоматийный глянец, как-то сгладило индивидуальные черты. Мы скорее можем представить некий общий облик Перовской как деятеля «Народной воли», чем вообразить ее человеческий портрет, почувствовать характер. Слава богу, авторы счастливо избежали этой хрестоматийности и сумели приблизить к нам героиню, показав ее в живых, естественных проявлениях чувств, в неожиданных душевных порывах.

На наших глазах Перовская проходит сложный путь духовного возмужания. Уже в юной Соне открываются нам убежденность взглядов, твердость принципов. Молодая актриса А. Назарова тактично, без всякой позы заставляет поверить в готовность ее героини к самоотверженному служению революционным идеям. А затем подтверждает — в нелегких жизненных испытаниях — эту цельность и целеустремленность Перовской. Однако сквозь этот стоицизм, железную выдержку, непреклонность Софьи Перовской просвечивает душа нежная и тонкая, добрая, любящая. До поры до времени эти черты как бы таятся внутри, словно ожидая возможности взрыва, чтобы поразить зрителей естественностью и неожиданностью своей. Происходит этот взрыв тогда, когда, по выражению современников Перовской, муза «Народной воли» открывает в себе женщину. И как же контрастна эта перемена в Софье по отношению к ее сдержанно строгой, сосредоточенной на главном натуре!

Образ Перовской исполнен чистоты, мягкого лиризма. И, быть может, поэтому некоторые детали фильма, в рамках иной поэтики способные прозвучать натуралистически, здесь не только закономерны, но проникнуты своеобразным пафосом. Например, роды деревенской женщины, которые принимает Перовская в присутствии жандармов, пришедших ее арестовать, или сцена в тюремной бане, куда приводят героиню накануне казни.

Конечно, в материале фильма, в его сюжетных обстоятельствах таилась известная опасность мелодрамы. И хотя в некоторых частностях Л. Арнштам не избежал ее, режиссура в целом отличается завидной строгостью, ясным лаконизмом. Потому и система ретроспекций, определяющая структуру фильма, лучше всего «работает» тогда, когда возвраты в прошлое свободны от бытовых подробностей, от излишней детализации психологических характеристик.

В соответствии с исторической правдой фильм убедительно показывает разногласия товарищей Софьи Перовской по главному вопросу — вопросу о терроризме. Иные, как Плеханов, решительно опровергают подобные средства борьбы и отказываются от них, другие настаивают на этом. Софья Перовская в глубине души сомневается в истинности избранного пути, но, не имея силы, возможности увидеть другой путь, другую перспективу, идет на подвиг и совершает его.

И опять-таки в этом смелом шаге, в том благородном достоинстве, с которым Перовская ведет себя на следствии и на суде,—естественность поведения человека, думающего прежде всего о судьбах общего дела и меньше — о своей собственной.

Сцена с матерью, которая приходит на свидание в тюрьму, ночь перед казнью — пожалуй, здесь сильнее и ярче всего раскрывается образ русской революционерки, русской женщины, удивляющей силой духа.

И рядом с этой Перовской, к сожалению, проигрывает Желябов в исполнении

«Софья Перовская»



артиста В. Тарасова. В ретроспективных фрагментах образ не разработан настолько, чтобы стать достойным героем трагедии «Перовская и Желябов», он слишком обытовлен, «заземлен» для жанра фильма. Да и тема любви Перовской и Желябова, по мере того как действие картины с методической строгостью движется к финалу, не достигает патетической высоты, на которую можно было бы рассчитывать, исходя из поэтики, избранной создателями ленты.

Патетика же фильма в другом — в противостоянии коллективного образа народовольцев образу императора Александра, воплощающего в себе монархический деспотизм.

Думается, авторы правы, когда не стремятся к детальной психологической разработке характера каждого из народовольцев. Двух-трех индивидуальных штрихов оказывается достаточно, чтобы вписать человека в общий портрет, который дан строгими и четкими мазками. Важно, что подчеркнута героическая сущность людей, выше всего поставивших служение идее, революционному долгу, пусть еще в ограниченном его понимании.

Интересно решена Л. Арнштамом тема Александра Второго и не менее интересно сыграна эта роль В. Стржельчиком.

...Барабанная дробь врывается в зал вместе с началом фильма. Гремят казенные приветственные выкрики, и в ритме торжественном и тревожном, каком-то пульсирующем великолепии движется по кажущемуся бесконечным широкому экрану император. Александр величествен, вся фигура его дышит незыблемой верой в себя, в твердость поч-

вы, на которую уверенно ступают ноги в неестественно великолепных, неестественно ярко блестящих сапогах. (Потом эти ноги будут суетливо искать опору, когда прогремит отнюдь не верноподданнический взрыв.)

Есть определенная значительность в этом застывшем, почти картинно породистом профиле. Таким должен был видеться Александр толпе. Таким он видел себя. Таким положено быть мнимонезыблемому социальному мифу. Эта значительность, приданная царской фигуре, без лишних слов вводит нас в средоточие трагедии, в центр исторического конфликта для того, чтобы показать живучесть мифа, отрабатывавшегося веками. И когда, после взрыва брошенной Рысаковым бомбы, вчерашний полубог выползает из кареты, с трудом приходит в себя, а потом, вновь входя в роль, гневно грозит пальцем «покусившемуся» мальчишке; когда вдруг, увидев приближающегося Гриневицкого, император в течение нескольких секунд прозревает не только свою личную смерть, но и начало гибели своего мифа,—в этот момент открывается исторический смысл покушения первого марта.

В сцене этой в своеобразном контрапункте оказываются тема краха самодержавия и тема несостоятельности народовольческого авантюризма. Я имею в виду линию Рысакова — юного терро-

«Софья Перовская»



«Софья Перовская»



риста, бросившего в государя первую бомбу. Истошный вопль Рысакова: «Не бейте меня, только не бейте!» — одна из тех как бы мимолетных характеристик, которые в фильме становятся глубоко содержательными. А характеризовать Рысакова было столь же необходимо, сколь и трудно. Проще было свести образ до уровня беллетризованной «психологии предателя», увидеть за этим художественный маневр, позволяющий выгодно, броско оттенить последовательность героини и ее друзей. Но авторы картины избегают беллетризации, расставляя скупые вехи трагедии, от которой неотъемлема судьба Рысакова. Рысаков идет от экзальтированного ожидания подвига к экзальтированному же свершению террористического акта. Наступившая развязка — избиение, вид крови — явно не входит в схему рысаковского подвижничества. Отсюда — моральный крах Рысакова как дополнительный штрих, контрастно подчеркивающий нравственную цельность Софьи Перовской.

Возможность этого краха куда серьезнее подробностей «чистосердечного признания» Рысакова.

В светлой фигуре героини фильма историческая трагедия обретает необходимый катарсис, подлинное очищение. Софья Перовская, как мы уже говорили, не порывает с идеологией народничества, не возвещает ее закономерного краха. Перед нами развертывается трагедия истории, где истины стоят крови, где ошибки становятся поучительным уроком для будущего. Трагедия, заключенная в том, что «субъективный социализм» народников — так называл его Ленин — был силой, бредущей вслепую.

Фильм Габриловича и Арнштама ставит в центр экранного повествования трагедийного героя, идущего в революцию по объективно ложному пути. Путь этот осуждается с точки зрения известной нам истины. Но судится он судом общества, судом партийных художников, которые вправе с высоты революционного познания, с высоты переустройства мира на основе великого учения Маркса и Ленина открыть людям, как был выстрадан марксизм Россией, русской интеллигенцией, народом.

Наверное, со временем наш кинематограф еще вернется к этому этапу революционного движения в России. Наверное, будут поставлены разные фильмы о его героях. И, думается, создатели этих новых лент не смогут пройти мимо опыта Габриловича и Арнштама, развивая его творчески и в чем-то, возможно, полемизируя с ним, но сохраняя ту гражданственность позиции, ту ясность художественного познания истории, которые отличают фильм «Софья Перовская».

Инерция мысли

Г. Медведева

«Седьмой спутник». Сценарий Ю. Клепикова, Э. Дубровского (по повести Бориса Лавренева). Постановка Г. Аронова, А. Германа. Оператор Э. Розовский. Художник И. Вускович. Композитор И. Шварц. Звукооператор Б. Антонов. Редактор А. Бессмертный. «Ленфильм», 1967.

Как вновь подойти к великой теме, которая уже не раз опробована художниками и знает прекрасные образцы воплощения?

Вопрос этот, надо думать, занимал авторов фильма «Седьмой спутник», поставленного по одноименной повести Б. Лавренева. Ведь в самом деле, каких мастеров волновала тема «интеллигенция и революция»! Блок, Алексей Толстой, Паустовский... Повесть Лавренева, быть может, и не причислишь к лучшему из того, что сказано на сей счет нашей литературой, однако же есть в ней ряд достоинств, которые, полагаем, и привлекли создателей картины, очевидно, увидевших здесь возможность интересного экранного рассказа о судьбе интеллигенции в революции.

...Белые пятна гробов, плывущих в темной, будто почерневшей от горя толпе. ...Гневная динамика рабочего митинга, запечатленная немой пленкой. ...Убитый Урицкий в гробу, а вокруг заплаканные лица.

Эти хроникальные кадры, открывающие фильм, как бы дают заявку, определяют тему. Революция как время суровых событий, время не только решающих побед, но и серьезных человеческих жертв. Примерно так можно толковать авторский замысел. Сюжетно он раскрывается в истории генерала Адамова. Честный, благородный, порядочный человек, нейтралист в силу своего положения и убеждений, он волею судеб вовлечен в водоворот революции и проходит

трудный путь от жертвы событий до их участника. История эта не раскрыта в повести как драма социальная. Писателя больше интересуют психологические штрихи образа, и потому он показывает своего героя не только «представителем класса», а старается обрисовать как можно полнее конкретную личность, стремится выразить индивидуальность характера.

Лавренев очень тщательно выписывает обстоятельства жизненной ситуации, в которой оказался генерал: жена умерла, сын погиб на фронте, замужние дочери где-то на юге (стало быть, в тылу у белых — и отрезаны) — словом, полное одиночество. Смятение, вызванное революцией, кристаллизует одиночество в абсолютную изоляцию от мира, с которым порваны и формальные связи. Эта отторженность усугубляется возрастом — стариковским примирением с мыслью о необходимости расстаться с жизнью. Адамову себя не жалко. Тело уже готово умереть, а мозг мыслит по инерции. К справедливым мыслям приходишь тем легче, чем менее они сопряжены с твоей личной пользой. В этом — точность и особенность физического и душевного состояния Адамова. В этом — мера его индивидуальности.

Я не случайно подробно говорю об этом, ибо в фильме типаж героя существенно изменен. Вместо сухонького, маленького, легонького, как пух, старичка, в котором живет только дух, на экране мы видим дородного, импозантного Андрея Попова. Авторам, видимо, показалось неэффектным представлять в качестве героя фильма человека с такой непрезентабельной внешностью, они предпочли фигуру куда более внушительную и впечатляющую, не озаботясь тем, что это существенно меняет дело. Реакцию

«Седьмой спутник»



лавреневского Адамова трудно перенести на Адамова — Попова. В повести герой порою жалок, трагикомичен и смешон — актеру приходится балансировать между этими заданными положениями и необходимостью все же сохранять породистую осанку и солидность. Легко себе представить, что конкретность, достоверность и убедительность образа в немалой степени тем самым снимаются.

Несколько выпрямлен и облегчен в драматургическом решении фильма тернистый путь героя от арестанта до следователя военного трибунала Красной Армии. Внимание зрителя обращено авторами на чуть ли не повальную безнравственность и продажность, царящие во враждебном революции лагере. В повести один бывший товарищ Адамова оказался шкурником и трусом, в сценарии появился точно такой же второй, возник и эпизод с раненым белогвардейским офицером, брошенным умирать на поле боя. Судьба генерала Адамова выглядит редким исключением, в то время как из истории мы знаем, что немало кадровых военных царской армии перешло на сторону революции.

Исключительность Адамова придает образу некий подвижнический оттенок, авторы, очевидно, не замечают, что сочувствие к герою на экране перерастает чуть ли не в умиление его нравственной чистотой и бескорыстием, оборачивается почти преклонением перед его страданиями.

Такое смещение акцентов, думается, произошло и потому, что режиссура Г. Аронова и А. Германа вступила в противоречие со стилистикой повести — они не использовали разнообразия ее красок.

«Седьмой спутник» — весьма характерное явление прозы 20-х годов, где живой и горячий материал революции сильнее наложенной на него схемы; где разнообразие интонаций соответствует вихревому и пестрому жизненному потоку. В повести Лавренева есть и пафос, и юмор, и грусть. Эпизоды, в которых ощущаешь пронзительную жалость к герою, соседствуют с чисто бытовыми, почти фарсовыми сценами — например, описывающими бывшего генерала, профессора военно-юридической академии в роли прачки, стирающей белье арестованным в ЧК.

Режиссеры сняли картину в манере, резко отличной от первоисточника. Это, впрочем, могло бы не вызывать возражений, если бы диктовалось интересным и четким кинематографическим замыслом. Но режиссерское решение, увы, не выглядит оригинально ярким, мы скорее склонны увидеть здесь зависимость от модных образцов кинематографической формы. Медленное, как бы приторможенное, подчеркнуто многозначительное повествование, в его монотонности исчезают интонационные оттенки. К тому же оператор Э. Розовский снимает все в уныло-серой гамме, чем усиливает настроение, которое невольно вызывает экранный рассказ.

Мы уже говорили о том, что многих художников занимала проблема интеллигенции в революции. Прикасаясь к этому пласту жизни, они стремились раскрыть ту силу революционной правды, что заставила людей пересматривать накопленные десятилетиями убеждения и взгляды. «Ветер революции» — здесь средоточие пафоса разных произведений разных авторов, здесь «точка отсчета», источник возможных вариаций темы. И следовало полагать, что создатели «Седьмого спутника», взявшись за повесть Б. Лавренева, останутся верны этому необходимому лейтмотиву, найдут яркие экранные средства для того, чтобы он прозвучал страстно и взволнованно.

К сожалению, патетика рождения нового мира не стала атмосферой фильма, его внутренним пламенем. Трудно причислить к творцам Октября тех людей, что показывает экран. Хмурый комендант арестного дома ЧК с его грубоватым напором, безликие фигуры двух-трех красноармейцев, малосимпатичные жильцы, переселенные в профессорскую квартиру, промелькнувший мимоходом комиссар, которого — чтобы как-то запомнился — А. Баталов наделяет странным нервным тиком, «тройка», разбирающая дело Адамова, — вот, собственно, и все, кто представляет хозяев новой жизни, выражает ее лицо.

Адамов, естественно, занимает главное место в экранном повествовании. Но его история не приобрела эпического звучания потому, что дыхания революции, явившейся величайшим духовным взлетом русской нации и определившей крутой перелом в психологии сотен тысяч людей, нет в фильме. А без этого неправомерным становится замысел, который угадывался в начальных документальных кадрах картины.

Рая, Ванюша и аэростат

А. Зоркий

«Крепкий орешек». Сценарий Е. Севелы. Постановка Т. Вульфовича. Оператор С. Рубашкин. Художник С. Воронков. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор В. Зорин. Редактор Н. Быстрова. «Мосфильм», 1967.

В современном нашем кино существуют четыре категории, по которым определяется качество фильма. Некоторым это не нравится. Мне тоже. По-моему, категорий должно быть больше.

В нашей современной кинокритике постепенно складывается жанр «рецензии-расследования» фильмов пятой, шестой, ...ой категории. Не имея ничего против жанра, замечу, что нажим на слове «расследование» сразу сближает образ критика с небезызвестным помощником следователя Дюковским из чеховской «Шведской спички». Так и видится фигура в зеленых очках, которая, извлекает из сейфов стенограммы художественных советов, сверяет чернильные оттенки редакторских заключений и оглушает общественность конечным выводом: «Состоялось преступление. Такой фильм нельзя было снимать».

А фильм давно уже снят и идет на экранах. Как, например, «Крепкий орешек», созданный на киностудии «Мосфильм».

...Раненый и контуженный лейтенант Иван Грозных направляется после госпиталя в спецподразделение противовоздушной обороны. Конкретнее — в аэростатный взвод. Еще конкретнее — во взвод, состоящий из одних девушек и старшего сержанта, пожилого человека Щепетильникова, который не в счет. Кокетливо придерживая стропы аэростата, девочки-солдаты встречают боевого командира. «Здравствуйте, девушки!» — «Здравствуйте, дяденька!..» И комедия начинается.

Нет, нельзя сказать, чтобы мировой кинематографической мысли (отбросив в сторону аэростаты, небесные тихоходы, джазовые инструменты и прочий развлекательный реквизит) не была бы известна сама суть ситуации, при которой девушек очень много, а мужчина один. Подобные случаи еще провидел некинематографист Аристофан.

Нельзя также и сказать, что эти ситуации всегда и непременно служили воспитанию в зрителе аскетизма и застенчивой целомудренности. Кино, как и человеческое настроение, бывает разным. Но именно здесь, в области веселого, игривого кинонастроения, всегда и вступало в силу чувство меры, а главное, вкуса и, уж разумеется, юмора.

Вступило и в «Крепком орешке». И покуда довольно симпатичный кортеж девушек с аэростатом движется через город, вдогонку их контуженному командиру несется со всех сторон: «Губа не дура! Попал в цветничок! Лейтенант, оставь нам половину! Да, подфартило лейтенанту: не жизнь, а малинник!..»

Так элегантно авторы обозначают суть ситуации.

Не отстают и герои.

— Вот об этот орешек, — представляет нам героиню фильма некто Щепетильников, — сломал себе зубы наш прежний командир... Сбежал от нас... на фронт, а между прочим, в цирке французской борьбой занимался...

Галльское остроумие этой характеристики оттеняет Ваня Грозных:

— Ну, вот что. Я в цирке не выступал. Я сибиряк, на медведя без ружья ходил!

И тут же изящная, молниеносная контрострота Раи — «крепкого орешка»:

— А на зайца вы тоже без ружья ходили?

«Крепкий орешек»



Замечу мимоходом (пока баллоны, сопровождаемые девушками, плывут на боевые позиции), что первые десять минут фильма решительно трудно назвать обещающими. Все попросту не смешно. Отнюдь не забавен нервный и манерный Грозных (В. Соломин), напоминающий опереточного Бони. Нет ничего смешного в суетливости, ужимках, поступках и захлебывающихся монологах героини Н. Румянцевой, по дороге на боевые позиции сбежавшей домой — «за чем-нибудь вкусненьким и чистым бельем»...

Когда же аэростатный взвод занимает боевые позиции, многому уже перестаешь удивляться. Не смешно — значит и не положено такое в противовоздушном взводе. Сияет ненатуральная ночь аляповатыми красками нашего первого пробного цветного фильма «Груня Корнакова» — значит так и нужно. Скинул лейтенант (в порядке юмора) Орешкину с наблюдательной вышки, не разбилась она — значит крепкий орешек, действительно.

Впрочем, неправда. Удивляешься! Вот захватили аэростатницы вражеских парашютистов. Ваня Грозных обыскивает, разоружает их, лезет одному за пазуху и вдруг — бац, получает по физиономии. Парашютист-то, оказывается, тоже женщина! Так не лазь за пазуху. То есть как это не лазь?! Тут уж Орешкина бросается в бой, на немку: «Нашего командира бить?! Ты меня... Я за нашего командира!..» И представьте, дерутся, царапаются.

И опять уже не удивляешься, когда — обозначая сквозную линию кинематографического чувства — полощутся над строем белые лифчики аэростатниц. Когда же перед стоящими во фронт девицами носится старший сержант Щепетильников, сгребая в охапку боевые бюстгальтеры, волнуясь, думаешь: неужто догнали? неужто перегнали запад в коммерческих киноленточках по части «клубнички»?! И заметьте — без особых фокусов, без какой-либо дозы мастерства, вкуса и остроумия.

Но здесь один из аэростатов взмывает в небо и, забрав в свою сетку Ваню Грозных и Раю Орешкину, уносит их в новые дали сюжета. Быть может, по чистой инерции, расставаясь с прошлым фильма, кричит не своим голосом Орешкина из сетки аэростата: «Ну, руки уберите! Уберите! Руки! Знать ничего не хочу! Уберите, и все!..» Но аэростат уже пролетает над линией фронта, уже подбит из ракетницы фашистский ас. Впереди

неизвестность, вокруг небо, внизу «чужая земля».

Из этой ситуации — Рая, Ванюша и аэростат — могло что-то получиться. Есть что-то свежее, и смешное, и романтичное в этом неуправляемом аэростате, уносящем двух людей за линию фронта. Есть в этом и хорошая кинематографическая фактура и ожидаемая свобода полета фантазии.

Но оркестр уже играет. Все исходные «ля» взяты.

На земле киногероев ждут небывалая легкость похождений, повальный идиотизм врагов и прежняя бессмыслица происходящего.

Они переоденутся. Ваня Грозных (чтоб посмешнее) в женский наряд. Рая Орешкина — в кепку и брючки, на манер Петера. И станут ненатуральной парой ряженых.

Они разденутся (в одном из эпизодов), напялят на себя нелепые бочки и будут полуголыми расхаживать по экрану, развивая кинематографическую мысль, заявленную в начале картины. Они уничтожат секретный артиллерийский дивизион противника, пустят под откос эшелон, будут крушить врага поварешкой по голове и ногой под зад и потом получат выданные авторами фильма награды «за сноровку и смекалку». Но киноискусство не подсчитывает подбитых при съемках танков, поверженных киностатистов, не утверждает розданные второпях награды. У искусства совсем иной счет.

Гротеск как условный знак несоответствия, несоразмеримости явлений может принимать внешнюю видимость нелепости. Но он не может быть внутренне бессмысленным, нелепым.

В «Крепком орешке» гротескность именно бессмысленна. Так же как и имя героя — Ваня Грозных. Как прозвище героини — «Крепкий орешек».

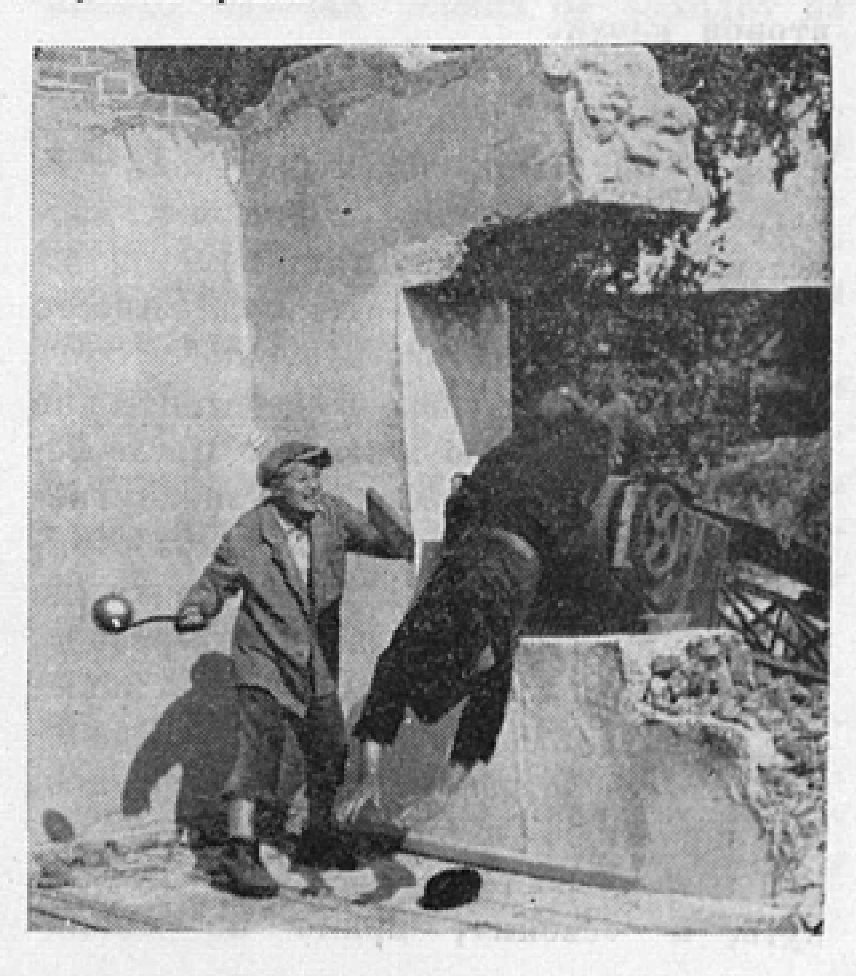
Пущенный под откос разухабистый поезд с ряжеными фашистами служит тому, чтобы герой добыл себе бритвенные принадлежности и побрился. Это, конечно, безумно остроумно. И совершенно бессмысленно.

В некоторых современных западных кинолентах изображение войны как забавного, глуповатого приключения служит тому, чтобы показать, что ни друзей, ни врагов, ни правды, ни лжи в сущности-то не было. Чтобы красивым ластиком основательно стереть из памяти некоторые необходимые вещи.

А нам такой смысл не нужен.

И не нужен нам другой смысл, по которому к героям комедии приходит успех, потому что их окружает дремучий лес патологических идиотов.

«Крепкий орешек»



В картине «Крепкий орешек» показаны и такое поле, и такой лес, и такой двор.

В школьный двор, занятый гитлеровцами, страшного вида фургоны привозят некий порошок «икс-зет», вызывающий в солдатах «ярость, желание драться и безграничную агрессию». По школьному двору в поисках буханки хлеба снует переодетая в Петера Орешкина. Можно было б и не переодеваться мальчишкой, потому что до нее здесь и так никому нет дела. Она может беспрепятственно за спиной у двух эсэсовцев-верзил лазить в фургон и обратно, при этом к чему-то соблюдая утрированную осторожность. Не надо, Рая! Никто ничего не заметит — угони ты целый фургон, задави при этом охранников. Даже они не заметят!

В оригинальной условности этого фильма существует безусловность полной нелепости. Как, знаете, бывает в цирке, когда за спиной первого клоуна чудит второй клоун.

Это, кстати, тоже условность. Только тогда не нужно переодеваться, не нужно прятаться, не нужно получать награды «за сноровку и смекалку, проявленные в тылу противника».

Зачем же в тылу противника? Просто за спиной терпеливого клоуна.

Впрочем, наверное, я действительно ничего не понимаю в юморе. После феерической — по метражу, энтузиазму, использованию всех штампов, отработавших от давних «Трех мушкетеров» до наших дней,—потасовки гитлеровцев, наглотавшихся «икс-зета», Рае и Ванюше вновь попадается аэростат. Привязав к его стропам пленных фрицев, они пересекают линию фронта.

И когда аэростат пускается в обратный путь, к «своим», прямо по минному полю, думаешь: а ведь могла она получиться, эта комедия про Раю, Ванюшу и аэростат, если бы...

Если б фильм уже не кончился.

Если б в свое время его редакторам приходилось заниматься «рецензией-расследованием», а не подводить итоги осуществленному.

В заключительной сцене, получив причитающуюся награду и почетное назначение, Иван Грозных видит Раю Орешкину и падает в обморок.

Нервы не выдержали?

Или надо отыграть название фильма?

Или то и другое?..

Не знаю. Но, склонившись над обморочным киногероем, я хочу сказать ему просто и нежно:

— Встаньте, Ваня, и идите служить в свой кавалерийский эскадрон. Со своим верным «крепким орешком». Вы столько пережили, и я не буду писать на вас «рецензию-расследование». Все равно на свете много категорий, гораздо больше четырех. Ведь движение искусства беспредельно. Беспредельно в обе стороны — и вперед и назад.

Весомое слово

С. Зенин

«Твое щедрое сердце». Авторы сценария К. Славин, Е. Учитель. Режиссер Е. Учитель. Операторы Н. Виноградский, А. Иванов, А. Рейзентул. Текст К. Славина. Композитор Л. Гедравичус. Диктор А. Баталов. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1967.

Добрые чувства пробуждает фильм, о котором я хочу рассказать. И взволнованность... Ту взволнованность, с которой и авторы ведут свой экранный рассказ, доходящий до глубин сердца.

В фильме идет рассказ о России. И это ко многому обязывает. Когда представляешь себе нашу страну, в воображении невольно возникают и ее широкие просторы, и многообразие ее природы, и величавые реки, и могучие хребты, и стремительный рост ее городов, и труд, преображающий землю,— везде и во всех ее уголках.

К задаче воссоздания на экране образа страны документалисты обращались множество раз, и, естественно, от каждой картины мы вправе ожидать нового слова, иного решения темы, свежего восприятия окружающего мира, отказа от установившихся, приевшихся схем.

Неудачу многих так называемых обзорных фильмов некоторые пытаются объяснить обширностью географии съемок, разнообразием вопросов, обилием явлений и фактов, которые надо втиснуть в рамки картины, другими словами, многоплановостью. Как будто многоплановость идет вразрез с возможностью художнического решения задачи!

Таким комментаторам невдомек, что серая картина потому и получилась серой и потому покорно следует штампу, что ее авторы лепку образа подменяют незамысловатым арифметическим сложением, пусть даже близких между собой по фактуре кадров. Сумма деталей, штрихов, мазков, уловленных взглядом художника и выстроенных его поэтическим ви́дением, уступает место сумме фотографий, возможно, даже отлично снятых. При таком «альбомном» решении неизбежны серьезные потери, и самая ощутимая из них — торможение движения мысли, ее развития в фильме.

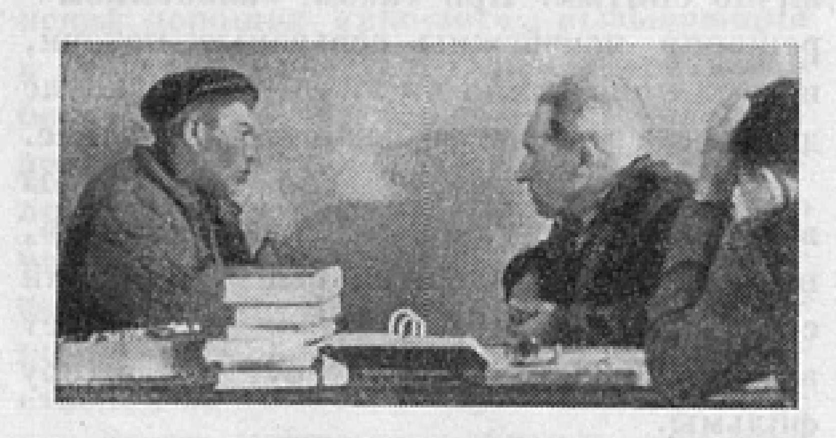
Авторы фильма о России как бы вступают в негласный, «закулисный», но достаточно убедительный творческий спор с теми, кто создавал и создает аналогичные по характеру, по жанру фильмы.

Убедительный, ибо фильм, о котором идет речь, создан людьми, обладающими даром художников, способными не только видеть, но и преломлять наблюденное сквозь призму своего восприятия.

Определение фильмов как обзорных стало хулительным не только из-за повторяющейся схемы, но в не меньшей степени потому, что во многих случаях снимаемые явления жизни не выходят из рамок фиксации факта, его копирования, простой хроникальной информации. В этих случаях перед зрителем возникают движущиеся или плывущие фотографии — справки, о которых можно лишь сказать, что они в той или иной степени «фиксируют», «отражают», «запечатлевают», но они далеки по своей природе от их подлинного назначения — пробуждать мысль, не только обращаясь к разуму зрителя, но и к чувствам,— то, что мы имеем в виду, говоря об эмоциональном воздействии на зрителя.

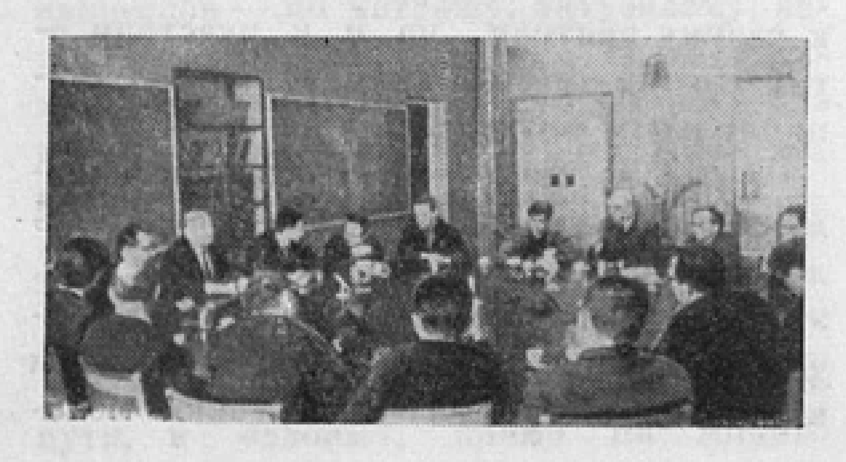
А чтоб достичь этого, создатели фильма должны уметь передавать свои мысли языком искусства. К сожалению, этому важнейшему условию кинотворчества далеко не достаточно уделяется внимания в процессе подготовки моло-











«Твое щедрое сердце»

дых специалистов документального кино во ВГИКе и на студиях. К таким существенным проблемам снисходительно относится и критика.

Сценарист К. Славин и режиссер Е. Учитель отказались от привычной схемы. Как, впрочем, и от перечислений дел «громадья», которых не счесть в нашей стране. Конечно, они понимали (и это нашло выражение в фильме), что невозможно живописать современный образ России, не замечая ее индустриального облика, тех знаков времени, которые так зримо везде и повсюду предстают перед каждым из нас.

Эти знамения времени не стали каждое в отдельности предметом специального исследования, они не входят в ткань произведения самостоятельными эпизодами. И в то же время они не служат просто «декорациями», на фоне которых развивается действие. Индустриальная новь страны слилась в произведении с окружающей ее природой, предстала перед нами как неотъемлемая составная часть.

Экран как бы говорит зрителю — все, что вы сейчас видите,— и гигантские сооружения, и масштабные цехи, и стремительные реактивные самолеты, и спутники, взлетающие в космическое пространство, точно так же как и пленительные березки, и яблоневый цвет, и капли, свисающие с ветки, и солнечный закат, озаривший пруд, — все это наша повседневность, то, что стало таким обыденным в нашей жизни, само собой разумеющимся, но в то же время частицей души, заповедным ее уголком.

Не потому ли пейзажные кадры, мастерски снятые операторами А. Ивановым и М. Виноградским, приобрели большую выразительную и эмоциональную силу!

Вместо ставшего традиционным показа нашей технической и строительной мысли «со всех сторон», в ее сугубо производственных подробностях фильм дает слитную образную характеристику страны, ее обобщенный портрет.

Преимущества его бесспорны: полотно, а не географическая выжимка, публицистика, а не видовые картинки, воспевание родной земли, а не хроникальная справка, движение мысли, а не повторение «пройденного».

И все же авторов «Твоего щедрого сердца» можно упрекнуть в излишней торопливости, во фрагментарности. Образ средней полосы России в ее чарующей неповторимости предстал бы значительно ярче, более богатыми красками, если бы камера приметила отдельные детали природы Смоленщины, а не только ее общие планы, «кинематографически» менее выразительные, чем, скажем, пейзажи Сибири или Урала.

Главный «материал», из которого авторы «лепят» образ России, — это люди, ее населяющие, их характеры, их труд, нравственные начала и т. п. Разные люди, различные профессии, академики и лесорубы, смоляне и сибиряки, юноши, только вступающие в жизнь, и ветераны революции — большая галерея наших современников.

Их много, иногда кажется, что слишком много для одного фильма. Такое опасение не случайно. Оно навеяно теми документальными лентами, в которых герои фильма мелькают, как тени.

И не только трудности, возникающие при документальных съемках простых людей (неактеров), но, скажем откровенно, и нехватка у иных работников документального кино должного вкуса и мастерства породили «теорию», по которой проникновение в духовный мир человека по плечу лишь игровому кинематографу, — «теорию», на много лет затормозившую решение этой проблемы в документальном кино.

Если с этой точки зрения рассматривать картину «Твое щедрое сердце», то можно сказать, что возникшее у нас опасение, связанное с «многогалерейностью», оказалось преждевременным.

Авторы шли по пути исканий, характерных в последние годы для многих документалистов. В фильме есть съемки и скрытой камерой, и «обжитой», где люди сживаются, привыкают к аппарату, и съемки методом длительных наблюдений. И нет нужды отдавать предпочтение какому-либо одному методу работы операторов. Для нас важен и т о г. Он же в картине обнадеживает, нередко радует и волнует.

С Барзуновым, председателем колхоза имени Ленина на Смоленщине, нас знакомят не в совсем привычной для кинематографистов обстановке: не в поле, не на ферме, не командующим и распоряжающимся производственным процессом, а за столом, в правлении колхоза.

Он разговаривает внешне бесстрастно, почти не меняя интонации, медленно растягивая слова. И беседы его как будто не касаются дела, которым он руководит.

Но такая сила в его простых словах, столько скрытой страсти, столько самобытности, столько мудрости сквозит в его беседах с колхозниками о делах житейских, что невольно проникаешься чувством уважения, а порой и восхищения.

И когда приводится скупая справка диктора о героической биографии председателя колхоза, она воспринимается как нечто само собой разумеющееся — разве может быть иначе?

Колхозника сменяет академик, ученого — изыскатель новых дорожных трасс; мы присутствуем на диспуте молодых физиков и как бы соучаствуем в их горячих спорах; вглядываемся и надолго запоминаем лицо матери, потерявшей на войне всех своих трех сыновей...

Синхронные съемки, помогающие раскрыть черты современника с его радостями, заботами и горестями, его стремлениями и поступками, с большим тактом и мастерством провели режиссер Е. Учитель вместе с оператором А. Рейзентулом. Им удалось добиться естественности в поведении людей, уловить их увлеченность, достичь непринужденности в поведении своих героев, а ведь как часто она теряется, когда человек, непривычный к съемкам, вдруг оказывается непосредственно перед кинокамерой и звукозаписывающими аппаратами.

Тем более досадно, что наряду с отличными эпизодами в фильм включены и такие, которые заметно снижают его общие достоинства. В кадре вдруг появляется фигура безымянного ученого, рассказывающего о талантливом, но тоже безымянном молодом физике, вообще отсутствующем в картине. Или манерность, с которой решен следующий за этим эпизод совещания научных сотрудников Института ядерных исследований в Новосибирске. Снятый в полутьме, он создает впечатление портретной безликости участников этого совещания, а диалоги и реплики, уловленные звукооператором, не способны по своему содержанию раскрыть их характеры. В некоторых случаях в результате затянутости синхронных бесед (например, в интересном интервью с Джанни Родари) нарушается общий ритм картины.

Кое-где в ткань повествования врываются элементы информационности, нарушая временами общий строй фильма — взволнованной публицистики. Лучшим ее выражением стал, пожалуй, эпизод, посвященный павшим в борьбе за родину, эпизод, который трудно пересказать, ибо он соткан из душевного трепета и тех неуловимых деталей, которые составляют емкое определение — репортаж чувств.

С давних пор почему-то повелось л ю б у ю хроникальную картину отождествлять с «образной публицистикой», не учитывая порой, что в этом сжатом и предельно ясном ленинском определении выражены з а д а ч и, стоящие перед документальной кинематографией, ее назначение и цели. Этому требованию отвечают далеко не все работы документалистов. Лишь тогда фильм можно, на мой взгляд, характеризовать как образную публицистику, когда образ не подменен иллюстрацией и способен вскрывать явление жизни, эмоционально воздействуя (сочетанием всех компонентов фильма — изображением, словом, музыкой, звуковым оформлением) на зрителя, подводя его к выводам, заложенным в замысле картины.

Рассматривая с этой точки зрения фильм «Твое щедрое сердце», мы можем сказать, что документальное киноискусство пополнилось еще одной лентой, достойно входящей в фонд образной публицистики.

Отрицательный „герой“ научного фильма

М. Арлазоров

«Подкожный овод крупного рогатого скота». Автор сценария и режиссер Я. Кулиш. Оператор Д. Люблин. Звукооператор Б. Кокин. Главный консультант К. Бреев. «Центрнаучфильм», 1967.

— Что вы знаете об оводе?

На этот вопрос большинство людей, не без основания считающих себя интеллигентами, не задумываясь ответили бы:

— Овод? Злая муха, которая очень больно жалит и сосет кровь.

К сожалению, мы не можем задать такой же вопрос корове. Но, не понимая человеческой речи, корова отлично понимает, что такое овод. Настолько хорошо понимает, что даже новорожденный теленок при приближении овода начинает панически биться на привязи.

— Значит, овод действительно больно кусается, если об этом знает даже новорожденное животное, получившее эту информацию по наследству?

— Нет! У овода не только нет жала, но даже рта. И тем не менее когда он появляется, стадо тотчас же разбегается в панике.

Почему? На этот вопрос и отвечает короткометражный фильм Я. Кулиша, выпущенный по заказу Министерства сельского хозяйства киностудией «Центрнаучфильм».

Этот очень небольшой фильм поражает воображение. Поражает прежде всего тем, что мы узнаем о существе совершенно незнакомом, хотя, казалось бы, широко известном.

«Личная жизнь» овода, подсмотренная киноаппаратом, представлена с множеством неизвестных или почти неизвестных подробностей: мы видим, как откладывает самка яйца, как проникает личинка в тело животного и живет в его мышцах, паразитируя, причиняя скоту ужасные страдания.



Семь-восемь месяцев длится жизнь личинки в теле животного. Затем через отверстие в шкуре она покидает свое пристанище. Овод уходит в землю, чтобы потом всего лишь на три дня явиться на свет в образе небольшой мухи. Эта безротая муха живет за счет огромных ресурсов, накопленных в период паразитирования.

Муха предается утехам любви, а следом, выполняя свой долг продолжения рода, нападает на стадо, овод откладывает свои яйца (обычно на спине животного) — и все начинается сначала.

Фильм «Подкожный овод крупного рогатого скота» предназначен для специальной аудитории. Его дикторский текст близок к инструкции. И тем не менее у фильма был большой международный успех. В Париже на XVIII Всемирном конгрессе ветеринаров ему была единодушно присуждена первая премия.

Кинонаблюдения, дополненные небольшими досъемками, могут стать основой еще одной короткой картины, на этот раз предназначенной не специалистам, а массовому зрителю. И поверьте, это будет очень насыщенный, очень драматичный фильм.

Больше фильмов о науке!

Последний Всесоюзный пленум Комиссии по научному кино был насыщен спорами о фильмах минувшего года, о средствах воплощения научной темы на экране, о путях развития научного кино. В острых стычках, в шумной полемике, порой производившей впечатление крайней неуравновешенности, в колких репликах, крутых оценках неизменно побеждало разумное начало. Главное было в том, что работники научного кино — все те, кто радовался удачам и остро переживал промахи, сплачивались для большого, жизненно важного для них дела.

...Нести научные знания в массы. Идея эта, возникшая еще в прошлом веке в среде передовой русской интеллигенции, подкрепленная работами К. Тимирязева, П. Яблочкова, И. Сеченова, приобрела устойчивую убедительность в наше советское время. Руководствуясь первыми ленинскими советами нести знания в массы в форме «образных, публичных лекций по различным вопросам науки и техники», наша кинематография взяла на вооружение важную и ответственную область идеологической работы. Наука, властно вошедшая в нашу жизнь, настоятельно требует к себе внимания. Требует, потому что человек ежечасно сталкивается с ней в повседневности. Поэтому ведущей чертой научного кинематографа становится функция объяснения научных явлений, часто жизненно важных и значительных для общества. Будь то вопросы селекции или космическая разведка, конструирование современного гиперболоида — лазера или изучение языка дельфинов — словом, объяснения всего того, что помогает нам ориентироваться в сложной жизненной обстановке.

Специализированные студии страны выпускают ежегодно по нескольку сот научных фильмов. Однако, как справедливо заметил докладчик — критик Н. Кладо, не все фильмы оказываются необходимы зрителю. Возникающий подчас разрыв со зрительским вниманием очень досаден. И задача кинематографистов — находить пути возможного сближения с широкой аудиторией, того сближения, при котором кинематограф станет нам добрым советчиком и другом. Н. Кладо предлагает искать контакт со зрителем «через человека»: через авторскую оценку того или иного научного явления, через авторскую интонацию. Но есть и другие пути — пути непосредственного общения ученого со зрительным залом. Советский человек настолько вырос духовно, что может быть достойным коллегой в экранной беседе.

Писатель Д. Данин, посвятивший свое выступление анализу формы научного фильма, так же выразил опасение в возможной утрате зрителя: «...Хорошо, когда у популяризатора больше сходства с художником, чем с автором-ученым или автором-педагогом. Можно защищать и противоположную точку зрения — отдавать предпочтение сходству с ученым и педагогом. Но за это придется платить дорогой ценой: сужением аудитории и даже потерей самой драгоценной ее части».

Наряду с большим вниманием к форме подачи научного материала участники пленума были озабочены удельным весом, который занимают в научном кино фильмы о научных проблемах. В истекшем году, по мнению участников пленума, было мало таких фильмов. Это работы московских кинематографистов «Мы — и солнце» (режиссер Б. Ляховский), «От клетки к живому организму» (режиссер М. Каростин), «Проблема рака» (режиссер Л. Попов), «Кое-что о земном притяжении» (режиссер В. Степанов); фильмы киевлян «Мел, тряпка и кибернетика» (режиссер Т. Золоев), «Язык животных» (режиссер

Ф. Соболев); ленинградцев — «В глубины живого» (режиссер М. Клигман) и некоторые другие. Научная информация осуществлялась и через периодический научно-популярный киножурнал «Наука и техника». Как справедливо заметил Н. Кладо, творческий баланс оказался не в пользу фильмов о науке. Не в пользу, потому что лишь три-четыре работы (среди них «Язык животных», «В глубины живого») сделаны на высоком уровне мастерства. А основная масса картин этого профиля творчески неубедительна, а потому не может заинтересовать зрителя.

Есть и другой порок: фильмы этого профиля подчас не содержат нужного количества новой научной информации.

О научной недостаточности фильмов говорили главный редактор Управления по производству научно-популярных и документальных фильмов М. Шмарова, зам. председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров РСФСР Г. Нифонтов, режиссеры С. Миллер и А. Блюмштейн. О значении популяризации науки, об обязательности примата науки в научном фильме напомнил доцент ЛГУ Б. Толль. Протестовал против ухода кинематографистов от основного пути — создания фильмов о науке — и режиссер А. Згуриди. «Может ли современный человек иметь представление о состоянии сегодняшней науки из наших фильмов? Конечно, нет»,— говорил он. Недостаточное внимание к фильмам о науке — наша болезнь, с которой надо вести решительную борьбу.

Наше время знаменательно расширением диапазона научного кино. Давно миновали те времена, когда уделом кинопопуляризатора были лишь биология и география, да и то преимущественно их описательная часть. Постепенно на экраны входили медицина, химия, атомная физика, астрономия и т. д.

В последние годы на экран широко шагнули гуманитарные науки — искусствоведение, литературоведение, педагогика и особенно история. Сейчас идет активный процесс освоения исторических архивов, старой кинохроники. Хорошо, что кинематографисты получили доступ к историческим документам и редким кинокадрам. Специфика работы кинематографиста — научного популяризатора состоит в том, чтобы не столько описывать исторический процесс, сколько объяснять его, анализировать. На этом пути у научного кино есть уже свои победы и даже открытия. Это фильмы «Ленин. Последние страницы» (сценарист Г. Фрадкин, режиссер Ф. Тяпкин), «Кровавое воскресенье» (сценаристы Л. Горин, С. Семанов, режиссер Н. Левицкий), авторы которых показали высокую культуру работы с историческим документом, определенную склонность к анализу исторического процесса.

Плодотворная традиция, как отметил пленум, продолжена в фильмах «Друг Горького — Андреева», отчасти в картинах «Декрет о земле», «Младший брат». Досадно, что новый фильм режиссера Н. Левицкого «Во главе государства Советов» не стал событием, как его прошлая работа о 9 января 1905 года.

Обсуждая историческую тематику, пленум обратил внимание на случаи «инфляции» документального кадра даже в хороших фильмах.

Дискуссия воскресила спор о фильмах, возникающих в пограничной с документальным кино области. «Мы переходим на документальный материал,— говорила режиссер М. Клигман.— Это не мода, а стремление подойти ближе к жизненной правде. Мы хотим, чтобы в наших фильмах, посвященных сегодняшней науке, зазвучала жизнь современности». Но именно здесь лежит опасность потерять свою специфику.

Первые тревожные ноты прозвучали у Н. Кладо, зачислившего целую группу видовых картин в разряд бездумно облегченных, не несущих никакой научной мысли. Спорная в целом классификация научных фильмов, предложенная докладчиком (всю продукцию научного профиля Н. Кладо поделил на четыре «зоны»: видовые фильмы, историко-революционные, искусствоведческие и фильмы о науке), по существу, содержала справедливую тревогу за фильмы географические, видовые, которые носят преимущественно описательный характер. Документальный материал, лежащий в основе этих фильмов, является уже не средством, с помощью которого ведется научное объяснение географических особенностей, а превращается в самоцель.

Впрочем, неудачное использование документального кадра у отдельных режиссеров не означает, что такой материал вообще не может существовать в научном фильме. Об этом свидетельствуют научно-публицистические фильмы «Человек и хлеб» (о селекции и селекционерах), «Преступление на реке» (против загрязнения рек), «Судьба кедра» (в защиту ценной породы дерева — сибирского кедра) и другие. Свои традиции в этом отношении выработала Свердловская киностудия, создавшая в прошлом широко известные картины «Огненное копье» и «Миллионы в отвалах». Эти фильмы активно вторгались в жизнь, подсказывали решение важной технической народнохозяйственной задачи. В истекшем году свердловские кинематографисты обратились к широкой общественности с фильмом «Факелы надо погасить» (сценарист Ю. Темников, режиссер А. Меницкая). Фильм не только активно протестует против загрязнения воздуха некоторых районов промышленными газами, но и подсказывает правильные пути использования этих газов для нужд хозяйства. В этом фильме правильно уловлен пульс времени, документальный материал помогает научно объяснить важную народнохозяйственную проблему.

В этом году появились фильмы, стоящие на стыке научного и игрового, художественного кинематографа. М. Шмарова, поддерживая «благородную ограниченность научного фильма», утверждала, что не все «подвластно научно-популярной кинематографии». Так, споры вызвала картина Г. Фрадкина, Ф. Тяпкина «Гибель Пушкина». «Я не считаю эту картину научно-популярной. Это художественное произведение. Я смотрел картину с большим интересом»,— сказал Б. Толль. Н. Кладо принял в картине лишь ее текстологическую часть и подверг критике попытку авторов ввести зрителя в мир предсмертных чувств поэта. Возражая Н. Кладо, режиссер Б. Альтшуллер оценил «Гибель Пушкина» как интересное авторское произведение: «Фильм стремится обострить наше впечатление, вернуть боль о безвременно ушедшем из жизни поэте». Но у Б. Альтшуллера свои претензии к режиссерскому решению. Пушкин строг и реалистичен в своем творчестве, а образный строй фильма заимствован, по мнению оратора, у русских символистов.

Может быть, следовало бы вернуть фильму первоначальное название — «Воспоминаний свиток». «Я воспринимаю фильм, как игру на каком-то неведомом ранее инструменте»,—сказал режиссер В. Николаи.

В ходе дискуссии возник вопрос о детском познавательном кинематографе. Студия «Центрнаучфильм» выступает сейчас лидером в этой области. Объединение детских и юношеских фильмов, руководимое режиссером Б. Долиным, выпустило в последние годы большую группу фильмов для детей, редактирует детский киножурнал «Хочу все знать».

На пленуме подверглась обсуждению последняя работа А. Згуриди «Лесная симфония», предназначенная для детской аудитории. Докладчик не увидел в этой работе какой бы то ни было научной проблемы. Притом авторы усложнили задачу параллелями с фильмом Уолта Диснея «Бэмби». Дисней был в лучшем положении, так как мог заставить своего мультиолененка «играть» все, что нужно по сюжету. У Згуриди животные не всегда ведут себя так, как нужно режиссеру.

В. Руссо, наоборот, считает «Лесную симфонию» произведением поэтическим, приобщающим детей к природе. Д. Данин отметил, что автор облегченно трактует в этом фильме биоценоз. Сложная научная проблема заменена, по его мнению, басней о злых и добрых животных.

Закрывая заседание, председатель Комиссии по научному кино кинодраматург Г. Фрадкин отметил плодотворность пленума, привлекшего пристальное внимание кинематографистов. И несмотря на то, что не все проблемы были обсуждены в дискуссии, разговор был интересен и нужен.

Участники пленума были единодушны в мнении, что большая наука еще ждет своего экранного воплощения. Создавать больше фильмов о научных проблемах — в этом видят свой долг перед народом работники научного кинематографа.

Две „Кинонедели“

К спорам и суждениям о том, как рождался советский документальный фильм

В. Листов

Первого июня восемнадцатого года на экраны вышел первый номер первого советского журнала «Кинонеделя».

Перечитывая только что написанную фразу, я нашел троекратное употребление слова «первый». Но пусть уж так и останется. Ведь речь идет о неповторимом революционном времени, о начале всех начал. Выход «Кинонедели» стал рождением советской экранной кинопериодики, которой исполняется, таким образом, ровно полстолетия. Когда мы смотрим «Новости дня» или «Пионерию», «Науку и технику» или «Советский спорт», мы далеко не всегда вспоминаем о том, что советская родословная всех этих журналов восходит к скромному еженедельнику 1918—1919 годов, выпускавшемуся Московским кинокомитетом Наркомпроса.

«Кинонеделе» пятьдесят лет. Но она не принадлежит к числу благополучных юбиляров, чьи заслуги общеизвестны и чье «великое значение» растолковано десятками монографий, диссертаций и статей. На парадных смотрах достижений отечественного кино первый экранный журнал не поминают добрым словом, не ставят в пресловутую обойму. Привычка свыше нам дана. Вертов еще перед войной недоуменно спрашивал: «Почему... обходят вопрос о хроникальном фильме, о советском кино в эпоху гражданской войны? Разве советская кинематография началась только с 1924—1925 годов?»*

Вопрос и до сих пор стоит остро. Вертов и его школа 20-х и 30-х годов весьма почитаемы. А чем и как тот же Вертов занимался раньше? В 1918—1920 годах? Мы знаем об этом весьма приблизительно.

Возьмите ту же «Кинонеделю». Судя по многочисленным публикациям, этот журнал — первая крупная работа молодого

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 153.

режиссера. С «Кинонедели» начинаются все фильмографии о Вертове. Несмотря на это, легко можно убедиться в том, что «Кинонеделя» была признана произведением неталантливым и даже не совсем советским.

Вот приговор, вынесенный профессором Г. Болтянским, одним из лучших знатоков ранней советской кинопублицистики: «В «Кинонеделе» за год ее существования было помещено 208 сюжетов, из них более половины московских... Журнал не был похож на те виды советской кинопериодики, к которым мы сейчас привыкли. Многое в нем шло еще от традиций старой кинохроники: его отличал протокольно-бесстрастный, чисто внешний и официальный показ революционных событий. Попадались и такие сюжеты, которым не место было в советской кинохронике... Под стать случайному, объективистски трактованному материалу «Кинонедели» были и ее титры, информационные, не содержащие никакой оценки событий. Словом, журнал не был еще свободен от порочных черт буржуазного кинорепортажа»*.

Вот так — ни больше, ни меньше! Обидно, конечно, что наша кинопериодика имеет своей родоначальницей этакое чудовище. Ничего не поделаешь. Человек вроде не должен обижаться, когда ему говорят, что он произошел от обезьяны.

Но стоит только вдуматься чуть глубже и захочется спорить. Нет, человек вовсе не произошел от обезьяны. Биолог скажет вам куда тоньше и точнее: человек и обезьяна имеют общего предка. С «Кинонеделей», мне кажется, происходит то же самое—она требует более точных формулировок, более строгого научного подхода...

Снова и снова перечитываю отзыв Болтянского, человека, к чьей памяти отношусь с глубоким уважением. Перечитываю и все-таки не могу с ним согласиться.

Болтянский, по-видимому, не любил «Кинонеделю» с самого начала, с лета восемнадцатого. Возглавляя питерскую хронику, он очень ревностно относился к работе своих московских коллег*. К мелким подробностям соперничества кинематографистов двух столиц не стоило бы сейчас возвращаться, если б авторитет Г. Болтянского не наложил свой отпечаток на труды киноведов. Профессор Н. Лебедев, признавая вообще некоторые отличия «Кинонедели» от буржуазных киножурналов, приписывает ей объективистское, беспартийное отношение к фактам и подкрепляет свое суждение все той же цитатой из Болтянского**.

Подробного разбора «Кинонедели» у Н. Лебедева нет. Ему даже не всегда удается отличить сюжеты первого советского экранного журнала от других документальных произведений нашего раннего кино. Так, в упомянутом «Очерке истории...» среди съемок, вошедших в «Кинонеделю», названы сюжеты, посвященные Съезду народов Востока в Баку и открытию временной Шатурской электростанции. Но обе эти съемки никакого отношения к первому советскому киножурналу не имеют, так как они запечатлели события 1920 года***. К этому времени «Кинонеделя» уже давно прекратилась выпуском. Столь же безосновательно Н. Лебедев включает в «Кинонеделю» съемки мирных переговоров в Брест-Литовске и революции в Финляндии. Достаточно только вспомнить, что конец брестской эпопеи приходится на

* «Из истории кино», т. 2, М., «Искусство», 1959, стр. 111.

* Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области (ГАОР СС ЛО), ф. 3296, оп. 1, д. 3, л. 1.

** Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР. 1918—1934, М., «Искусство», 1965, стр. 109, 110, 113.

*** ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 83, л. 21, 23.

март 1918 года, а поражение финляндской революции относится к апрелю 1918 года. Но ведь журнал только начинает выходить в июне!

Перед судом Н. Лебедева советской хронике приходится расплачиваться за чужие грехи. В Бресте и в красной Финляндии работали съемочные группы Скобелевского просветительного комитета* — организации, чьи ленты действительно отличаются объективизмом и даже эсеро-меньшевистской направленностью. Но причем же здесь журнал кинокомитета Наркомпроса?

Можно, конечно, еще до всякого анализа предположить, что «Кинонеделя» была не безупречна — как едва ли не всякая первая работа. Но где критерии ее оценки? Каким образом определить в ней главное? Думается, возможность для оценки первого нашего экранного журнала следует искать в ленинском сопоставлении публицистики газетной с публицистикой экранной**. Изучая газеты ранних лет Октября, мы придерживаемся принципов историзма. А когда речь заходит о молодой советской кинохронике, часто о них забываем.

В самом деле, Болтянский подчеркивал, что «Кинонеделя» не была похожа на те виды советской кинопериодики, к которым мы привыкли сейчас. Еще бы! Между временем военного коммунизма, в которое выходил журнал, и 40-ми годами, когда писал Болтянский, прошли три десятилетия. Изменилась жизнь, изменились многие наши представления. Изменилась и хроника. Было бы странно, если б журнал 1918 года как две капли воды походил на «Новости дня».

По характеру своей работы я часто обращаюсь к комплектам газет 1918—1919 годов. Самое ценное в них — аромат времени, неповторимые, «непохожие» черты, отличающие их от сегодняшней газеты. И надо быть окончательным педантом, чтобы предъявлять им современные требования, основанные на опыте последующих десятилетий. Да, в юной нашей публицистике можно найти много наивного, незрелого, не выдержавшего проверки временем. Но кто бы решился на этом основании объявить ее буржуазной, объективистской, несоветской?

Нет, к газетной публицистике наша наука относится куда бережнее. А кинохронике не везет, хотя общность подхода здесь, казалось бы, очевидна.

«Кинонеделя» была хроникой советской и не только по ведомственной своей принадлежности Наркомпросу, но и по самому своему содержанию. Ее номера слагались из съемок, сделанных на красных фронтах; в районах, освобожденных от немцев и белогвардейцев; во время работы съездов Советов и VIII съезда РКП(б), на первых советских празднествах и похоронах павших товарищей. С особенным интересом смотрелась «Кинонеделя» № 22 от 29 октября 1918 года, которую открывал сюжет о Владимире Ильиче Ленине, выздоровевшем после эсеровского покушения. То была первая экранная публикация всемирно известных кадров прогулки В. И. Ленина по Кремлю.

Основное содержание журнала не вызывает, на мой взгляд, никаких сомнений. Но, может быть, его кадры были как-нибудь особенно злостно прокомментированы надписями? Тоже нет. Дзига Вертов, признавая относительное художественное несовершенство «Кинонедели», определенно считал, что «надписи там были «советские»*.

* ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 83, л. 1—2.
** «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 125.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 76.

Р. С. Ф. С. Р.
Уполномоченный
Народного Комиссариата
по
Иностранным Делам
в Петрограде

19 Ноября 192 1.
№ 8028

Петроград, ул. Герцена 3/5
тел. №№ 246-63, 72-45, 225-89, 195-46.
Управ. Делами 21579.

М о с к в а, НАРКОМИНДЕЛ

ОТДЕЛ ВИЗ.

Сообщается Вам послужной список Зав. Инфорчастью тов. Михаила Ефимовича КОЛЬЦОВА:

I917 г. Сотрудник газет " Известия ВЦИК" и"Вечерняя Звезда"

I918 г. Зав.Отделом Хроники Всероссийского Кино-Комитета Наркомпроса; Редактор"Кино Недели".

I919 г. Зав.Отделом Хроники Всеукр.Кино-Комитета. Зав. Театральной Секции Наркомвоена. Начальник Культпросвета I2-й Армии. Нач.Культпросвета Интернациональной Бригады. Замредактора газеты "Красная Армия". Секретарь Лит. Издат. Отдела ПУР"а.

I920г. Секретарь тов. Подвойского, Секретарь Уполномоченного НКИД в Одессе. Уполномоченный Академии Генштаба и корреспондент "Правды" на Юго-Западном фронте. Редактор иностранной радио-информации НАРКОМИНДЕЛА.

I921г. Зав.Информчастью УУНКИД в Петрограде. Военный политработник и редактор газеты на Кронштадтском фронте. Член Агит-тройки при П.К.Р.К.П. Сотрудник "Правды", "Изв.ВЦИК" "Красной газеты" "Гудка","Красн.офицера" и др. Сов. и парт. изданий.

Подтверждается на основании подлинных документов:

Секретарь Уполномоченного
Нар. Ком. по Ин. Дел. в Петрограде. [signature]

Вот без всяких комментариев некоторые надписи, поясняющие съемки первого нашего журнала (в скобках приведены номера «Кинонедели»).

«Москва. Призыв рабочих на защиту социалистического отечества» (№ 4).

«Балашиха. Пролетарский детский праздник» (№ 5).

«На днях в Москве выходит газета «Вооруженный народ»... Нам нужна трехмиллионная армия. Читайте газету «Вооруженный народ» (№ 25).

«На фронтах Советской республики борьба не ослабевает, враг не дремлет, и нам приходится зорко следить за ним» (№ 28).

«Старая погудка на новый лад. Белые осчастливлены — их высочество Николай Николаевич принял пост главнокомандующего» (№ 28).

«Убийство т. т. К. Либкнехта и Р. Люксембург вызвало бурные протесты среди российского пролетариата» (№ 32)*.

*Советская кинохроника 1918—1925. Аннотированный каталог, часть I., М., 1965, стр. 7—38.

Где здесь объективизм? Где здесь беспартийное отношение к фактам? Привычные, кочующие из книжки в книжку оценки необходимо, мне кажется, пересмотреть. Для этого нужно широко обращаться к самой «Кинонеделе», к ее сохранившимся номерам, самым тщательным образом их изучить и выяснить историю их создания. Дело это трудное. Сейчас в распоряжении исследователя нет ни одного полного комплекта «Кинонедели» в подлинном монтаже. Журнал сохранился плохо и тем самым разделил общую судьбу всех ранних советских хроник. Весьма скудны и «сопутствующие» нашей «Кинонеделе» архивные материалы — фонд Московского кинокомитета за 1918—1919 годы сохранил лишь немногие документы. Поэтому в наших знаниях еще масса досадных пробелов.

Так, остаются неустановленными многие руководители и авторы первого экранного журнала. В июне 1918 года редактором «Кинонедели» был Михаил Ефимович Кольцов, о чем свидетельствует его послужной список 1921 года, хранящийся в рукопис-

ном отделе Института мировой литературы имени А. М. Горького. Но Кольцов успел выпустить всего пять номеров, после чего из кинокомитета ушел. Кто пришел ему на смену? Этого мы пока достоверно не знаем. Правда, в штатном расписании, составленном в кинокомитете не раньше октября 1918 года, есть один интригующий пункт. Вот он:

«НОВИКОВ Г. П. — редактирует и монтирует еженедельную картину «Кинонеделя»... распределяет работу между операторами»*.

Однако ж Новиков — имя истории нашего кино совершенно незнакомое. Судьбу этого человека, к сожалению, не удалось проследить. Еще каких-нибудь сто лет, и обстоятельства создания «Кинонедели» станут не более ясными, чем история возникновения «Слова о полку Игореве». Вот почему мне показалось необходимым все-таки помянуть Г. П. Новикова — вдруг кто-нибудь из наших ветеранов о нем знает.

Сейчас даже степень и характер участия Вертова в выпуске «Кинонедели» не выяснены до конца. Казалось бы, ясно: Дзига Вертов был режиссером-монтажером первого советского экранного журнала. Есть свидетельства самого режиссера, есть монтажные листы «Кинонедели», составленные рукой Вертова и хранящиеся у его вдовы Е. И. Свиловой; наконец, все фильмографии единогласны— Вертов и только Вертов монтировал «Кинонеделю». Как хочется с этим согласиться! Защищая родоначальницу нашей кинопериодики, было бы очень удобно считать ее чисто вертовским произведением.

Но будем придерживаться фактов. Вертов пришел в кинематограф в мае 1918 года — точнее, 28 мая**. А первый номер «Кинонедели» увидел экран 1 июня. Всего три дня спустя. Теперь подумайте: мог ли человек — даже гений! — в три дня научиться монтировать фильмы и стать признанным специалистом этого дела? Думаю, что и первый номер «Кинонедели» и еще целый ряд следующих ее номеров Вертов не монтировал. Косвенно это подтверждают такие серьезные мемуаристы, как Л. Кулешов и А. Лемберг, вспоминающие, что Вертов сначала занимал в отделе хроники должность секретаря-делопроизводителя. Тому есть и документальное подтверждение — судя по штатному расписанию, он еще осенью 1918 года занимался делопроизводством*.

* Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 2306, оп. 27, д. 7, л. 17, об. 28.
** ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 15, д. 13, л. 278 об.

Даже в более позднее время, вероятно, не все номера «Кинонедели» — вертовские. Скажем, в феврале 1919 года Вертов командируется киноотделом на южный фронт**. Значит, монтаж еженедельной хроники хотя бы временно поручается кому-то другому.

Но тогда требуют объяснения монтажные листы, хранящиеся у Е. Свиловой. Все они написаны собственноручно Вертовым и подробно раскрывают содержание всех без исключения номеров журнала — от первого до последнего. Спору нет, автограф «Евгения Онегина» служит лучшим свидетельством того, что автором всех строф бессмертного романа является А. С. Пушкин. Соотношение монтажных листов с кинопроизведением в данном случае несколько сложнее. Оно заслуживает специального разбора.

Монтажные листы «Кинонедели», принадлежащие Вертову, легли в основу ее подробного описания, составленного Г. Болтянским, и в последнее время почти целиком были опубликованы в соответствующем разделе аннотированного ката-

* ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, д. 7, л. 17 об. 28.
** ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 22.

лога Красногорского киноархива*. В листах обычно указаны номера журнала, дата выхода его на экран, перечислены все сюжеты, составлявшие выпуск.

И вот, изучая монтажные листы да и самую «Кинонеделю», исследователь сталкивается с совершенно необъяснимым на первый взгляд явлением: наш первый экранный журнал подчас обгоняет время! В самом деле, обратимся к вертовской рукописи, раскрывающей № 3 «Кинонедели» от 15 июня 1918 года. Судя по ней, одним из сюжетов номера был кинопортрет Колчака, прокомментированный такими титрами: «Командующий контрреволюционными силами в Сибири адмирал Колчак».

Но ни 15 июня 1918 года, ни еще много недель спустя Колчак не был во главе сибирских контрреволюционеров. Только 4 ноября этот монархист, обретавшийся до того времени в США, Японии и Китае, был по настоянию держав Антанты назначен министром Уфимской директории, а затем инсценировал государственный переворот, поставивший его у власти. Значит, в номере киножурнала, реально вышедшем на экран в июне, еще не было повода помещать портрет Колчака. И уже тем более нельзя было называть этого адмирала командующим контрреволюционными силами Сибири.

Налицо—явное противоречие.

Таким же «опережением» событий страдает и № 36 «Кинонедели». Он вышел на экраны 1 марта 1919 года. Но среди его сюжетов находим репортаж о московском наводнении: затопленный завод, ледоход на Москве-реке, выкачивание воды из помещений и т. д. Если журнал действительно от 1 марта, то съемки, вошедшие в него, относятся к более раннему времени, то есть к февралю. Можно ли всерьез считать, что московское наводнение произошло зимой, в феврале? Это невероятно. Только в апреле кинокомитет начнет подготовку к съемкам «предстоящего наводнения»*.

Другой сюжет из того же номера от 1 марта называется: «Москва. Председатель ВЦИК Советов, рабочий и крестьянин — Калинин». Как известно, Михаил Иванович Калинин был избран председателем ВЦИК 30 марта 1919 года. Это означает, что зритель, пришедший в электротеатр в первых числах марта девятнадцатого года, не мог видеть журнала с такими сюжетами. Но откуда же взялись они в лентах, как проникли в монтажные листы?

Ответ может быть только один: монтажные листы составлялись Вертовым не одновременно с выходом номеров на экран, а значительно позже. Кроме того, Вертов описывал не первоначальную структуру «Кинонедели», а уже несколько искаженную позднейшим перемонтажем.

Для того чтобы понять, как это произошло, надо хоть немного приобщиться к атмосфере девятнадцатого года во Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса **. Вчитайтесь, например, в эти строки, написанные в июле одним из руководителей отдела — Ю. Флаксерманом: «С 1 января по 1 июля отделом произведено 20 командировок кино- и фоторепортеров на Чехословацкий, Восточный, Южный, Западный, Северный, Донской, Крымский, Ряжский, Царицынский и Кавказско-Каспийский фронты и направления, давших съемку военно-революционной хронике как для целых картин («Взятие Уфы», «Взятие Одессы», «Всевобуч» и др.), так и для ярких эпизодов борьбы Красной Армии. Помимо чисто военной хроники производится... съемка революционной хроники

* Советская кинохроника 1918—1925 гг. Часть I. Киножурналы. Под ред. Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко, М., 1965, стр. 7—38.

* ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, л. 12, 48.
** Новое название Москинокомитета.

в пределах республики (сняты вскрытие мощей в Задонске, Твери, Сергиеве, поездки тов. Калинина по Советской России и др.), представляющая исключительное агитационное и историческое значение»*.

Огромный размах работы. Постоянные разъезды кинорепортеров. Только что Э. Тиссэ вернулся с Восточного фронта, а уж его посылают на Западный, где латышские стрелки громят немцев. Вслед за Тиссэ с поездом имени Ленина отправляется С. Забозлаев. Еще не возвратился Забозлаев, а на Южный фронт уезжает П. Ермолов. За это время П. Новицкий успевает снять в Воронежской губернии вскрытие мощей бывшего святого Тихона Задонского и отправиться в поездку вместе с новым председателем ВЦИК М. И. Калининым. Недавно А. Доред снимал в Твери... Куда и кто будет командирован завтра? А сколько сюжетов дает Москва! Тут и съезд комбедов, и открытие съезда партии, и День Красного подарка, и праздники, черные числа похорон павших товарищей — всего даже перечислить невозможно.

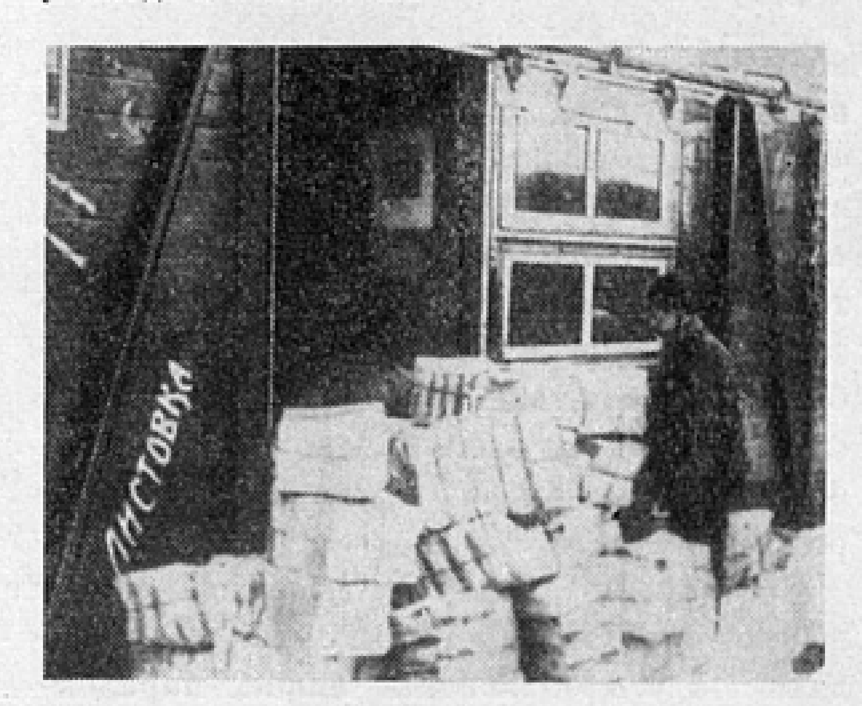
В такой «лихорадке буден» сначала, конечно, не до архива. Можно себе представить, чем была фильмотека киноотдела к концу зимы девятнадцатого года. Спутанные коробки, разрозненные куски, неизвестные фрагменты... Но при всем том руководство прекрасно понимает, что так может продолжаться лишь до поры до времени. Недаром же Флаксерман подчеркивал исключительное историческое значение съемок.

И вот наступает день 24 марта 1919 года, когда...

Но следующие события даже жалко пересказывать своими словами. Хочется снова и снова обращаться к документу.

* ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, д. 8, л. 18.

Кадр из «Кинонедели», снятый С. Забозлаевым у поезда имени Ленина



Это отрывок из машинописного бюллетеня, рассылавшегося еженедельно кинофотоотделом Наркомпроса.

«24 марта заведующий отделом поручил съемщику тов. Вертову восстановить разрозненную хронику кинокомитета подборкой негативов каждого из выпущенных номеров. Тов. Вертовым производится порученная ему работа. По представленному им отчету хроника находится в ужасном состоянии — это, по выражению доклада, «винегрет из негатива, позитива, надписей, вырезок из драм и пр.». Пока в полный порядок приведены только 5 номеров «Кинонедели». Ведется энергичная работа»*.

14 апреля. «Продолжается работа по реставрации «Кинонедели». Собраны приблизительные остовы всех №№ за исключением 19 и 30, пока еще не разысканных... Работы продолжаются»**.

Теперь все понятно. Когда Вертов пишет о «Кинонеделе» как о первом своем опыте, то речь идет не только о монтаже ее текущих номеров (далеко не всех, кстати),

* ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 46.
** Там же, л. 56.

но и об этой реставрации. Весной девятнадцатого года через руки Вертова-реставратора прошли все сделанные к тому времени «Кинонедели». В россыпи, в «винегрете» он искал хотя бы приблизительные остовы журнальных номеров, заново монтировал их и — конечно же! — составлял монтажные листы. Эти листы служили как бы паспортами, удостоверяющими состав каждого приведенного в порядок номера.

Вертову не удалось, думается, совершенно точно воспроизвести все «Кинонедели». Здесь объяснение наших парадоксов. Позднейший сюжет с Колчаком несомненно перекочевал из россыпи в более ранний номер. Весной девятнадцатого года, в разгар колчаковщины в Сибири, на это уже никто не обратил внимания. Точно так же — и другие спорные сюжеты.

Таким образом, можно смело говорить о двух редакциях «Кинонедели». Одна редакция — первоначальная. Каждый ее номер в нескольких десятках копий (огромный по тому времени тираж) распространялся по России. Их смотрели тысячи и тысячи зрителей — рассудительные бородачи из комбедов, красноармейцы на позициях под Двинском, дети, тесно набившиеся в раскрашенный вагон агитпоезда, парни рабочих окраин. Для многих этот журнал стал первым в жизни кинозрелищем.

Вторая редакция — чисто вертовская, сделанная в девятнадцатом году. Еще безвестный, плохо кормленный юноша в сыром, холодном подвале день за днем разбирается в сотнях коробок. Он ищет связи в драгоценной мешанине пленок — для нас, для потомков пытается он сохранить зрительную память о гражданской войне...

Не могу писать об этом спокойно...

По крохам, по случайно сохранившимся фрагментам изучаем мы сегодня ранний советский кинематограф. Разыскивая связи между кадрами, приводя их в порядок, проникая в содержание старых сюжетов, мы продолжаем забытую традицию Вертова, Вертова-реставратора. Вот в Красногорской фильмотеке научные сотрудники взялись за ленты 1917 года, сняли с них налет позднейшего, искажающего монтажа, вернули ценнейший материал режиссерам, исследователям, экрану. Вот в очередном сборнике «Из истории кино» В. Михайлов публикует статью, где отвергает устаревшие взгляды и убедительно доказывает высокое новаторство ранней советской хроники.

Медленно, но явно дело сдвигается с мертвой точки.

Выпускники-вгиковцы, молодые режиссеры всех студий, киноведы, историки, архивисты могут посвятить себя раскопкам в фильмотеках — не менее интересным и важным, чем археологические раскопки где-нибудь в Херсонесе. И не объединит ли наших усилий будущий Киноцентр, чьей задачей несомненно будет глубокое изучение истории отечественного кинематографа?

Марджанишвили в кинематографии

Ирина Ратиани



Широко известна театральная деятельность Константина Александровича Марджанишвили (Марджанова): его постановки в различных русских театрах, его роль как реформатора грузинского сценического искусства. Работа же Марджанишвили в кино пока еще в значительной мере остается в тени. Правда, он был прежде всего театральным режиссером, в кино работал сравнительно немного, да и, по существу, то, что он сделал в кинематографии, не может быть приравнено к его театральным достижениям. Но человек такого таланта, как Марджанишвили, придя в смежное искусство, должен был и там сказать свое слово. И он сказал его. Несмотря на то, что поставленные им фильмы не во всем были удачны, его поиски представляют большой интерес. Многое в кинематографическом наследии Марджанишвили оказалось безусловно плодотворным, дало жизнестойкие ростки, и его начинания заслуженно входят в сокровищницу достижений советского многонационального киноискусства.

Начав свою театральную деятельность на грузинской сцене актером, Марджанишвили с 1897 года работал в различных русских театрах, вне Грузии. В 1901 году он стал режиссером. В дальнейшем около трех лет Марджанишвили был режиссером Московского Художественного театра.

В тот же период, в 1911 году, он поставил необычное драматическое произведение — пьесу без слов А. С. Вознесенского «Слезы». Исполнительница главной роли В. Юренева впоследствии так характеризовала пьесу: «В ней не было текста, она состояла только из действия и молчания, потому что автор взял настолько напряженные психологические моменты, когда люди даже не говорят. Однако пьеса не была пантомимой, где слова заменены жестом. Нет, это была пьеса органического молчания... Опыт показал нам совсем новые сценические возможности. Оказалось, что можно стоять молча, неподвижно, спиной к зрителям, а им будут понятны и переживания и смысл происходящего».

Так театральный спектакль приблизился к немому кинофильму; можно сказать, что это был своего рода киноспектакль, поставленный на театральной сцене. Инициативный и культурный предприниматель А. Ханжонков сразу подметил эту особенность марджановской постановки и перенес ее без изменения на экран. Фильм «Слезы», как и спектакль, имел большой успех.

В 1916 году Марджанишвили, заинтересованный кинематографом, согласился на предложение другого предпринимателя — А. Дранкова — взять на себя художест-

венное руководство его кинофабрикой. Здесь Марджанишвили поставил фильм «Любовь всесильная» по сценарию Корсакова. Но вскоре, неудовлетворенный работой на кинофабрике, он расстался с Дранковым. Лишь восемь лет спустя Марджанишвили вернулся к работе в кино.

Марджанишвили был многогранным художником. Он ставил в театре и социальные драмы, и бытовые комедии, и трагедии. Среди его постановок — оперы, оперетты, кукольная комедия, пантомима на музыке. Такое жанровое разнообразие расширяло и развивало выразительные средства актера и театра в целом.

В 1924 году Марджанишвили пришел в грузинскую кинематографию, делавшую первые шаги. Грузинское советское кинопроизводство в первые годы выпускало преимущественно экранизации произведений литературы и историко-революционные картины. Начало было удачным, особенно благодаря работам режиссера И. Перестиани, среди которых один из лучших фильмов первого периода советского кино — «Красные дьяволята».

В основе первого фильма, поставленного К. Марджанишвили,— «Накануне грозы» — также лежал историко-революционный сюжет. Работа автора сценария, выдающегося драматурга Шалвы Дадиани, и режиссера была не на уровне их театральной деятельности. Как отмечала газета «Коммунист», в «центре внимания оказались отлично поставленные эпизоды из быта тифлисских кинто», которые и фигурировали в качестве революционеров. И все же в фильме чувствовалась рука выдающегося театрального режиссера. К участию в картине Марджанишвили привлек талантливых театральных актеров.

Его обращение к кинематографу было продиктовано поисками новых выразительных средств в искусстве. Фильм «Накануне грозы» явился как бы разведкой замечательного театрального режиссера в кино. В этом заключалось главное значение фильма, в котором, правда, было много случайного, в том числе и то, что его выпустила вовсе не кинематографическая организация — Народный комиссариат социального обеспечения.

Работа над фильмом дала Марджанишвили возможность определить и сформулировать свои взгляды на различие театра и кино. В одной из статей тех лет он называл монтаж «истинным режиссерским полем творчества». Споря с защитниками распространенной в тот период идеи приглашения на ответственные роли типажных исполнителей, он говорил, что они «совершенно забывают о внутренней сущности роли, об артистическом переживании», и заявил: «Когда я говорю об актере, я говорю, конечно, о настоящем профессионале, мастере своего дела, знающем технику актерского творчества, и ни на минуточку не имею в виду дилетанта. Во мне окончательно сложилось убеждение, что если для театра требуется актер, а не любитель, то тем паче для кино нужен актер и только актер». И это убеждение Марджанишвили последовательно проводил в жизнь в своей дальнейшей кинодеятельности.

Размышляя о путях кино в Грузии, он писал: «Одной из первоочередных задач в нашей киносъемке сейчас должно быть запечатлевание нашего старого быта, обычаев и нравов. Исчезает старый тип, меняются обычаи, созидается новый быт и старый скоро канет в Лету. Сейчас нам надо запечатлеть все уголки нашей родины, такие колоритные и такие различные».

По этому пути он и пошел в своем следующем фильме — инсценировке повести

Давида Клдиашвили «Мачеха Саманишвили» (1926). Показывая в этой повести, как и во многих других своих произведениях, разорение мелкопоместных дворян, писатель остроумно высмеивал чванство дворян и их усилия сохранить видимость благополучия.

В фильме «Мачеха Саманишвили» Марджанишвили продолжил одну из линий, характерных для его работ в театре имени Руставели, где, рисуя картины старого грузинского быта, он раскрывал общественное содержание пьес в острой и яркой сценической форме. В произведениях Давида Клдиашвили (которого режиссер наряду с Шалвой Дадиани ставил выше всех современных ему грузинских драматургов) Марджанишвили ценил трагикомизм. Вероятно, с этим связано было то, что он, по словам Михаила Чиаурели, бывшего художником этого фильма, «для выражения идеи произведения и углубления образов выбрал гиперболическую форму». Усилив обличительную линию произведения Клдиашвили и заострив черты социального конфликта, Марджанишвили подчеркнул паразитизм отмирающего класса дворян.

Ставя некоторые эпизоды в острогротесковом плане, режиссер не боялся преувеличений, откровенно карикатурной обрисовки персонажей, и это не противоречило реалистической направленности пьесы Давида Клдиашвили. Новые методы художественного творчества, примененные Марджанишвили к старой, уже известной пьесе, помогли раскрыть ее по-новому. Шалва Гамбашидзе, Акакий Васадзе, Александр Жоржолиани (все они работали под руководством Марджанишвили в театре имени Руставели), выступая в центральных ролях фильма «Мачеха Саманишвили», ярко передавали социальную типичность и национальный характер своих героев и то своеобразное сочетание юмора и драматизма, которое было столь характерно для творчества Давида Клдиашвили.

Театральным актером не всегда легко было овладеть спецификой создания кинематографического образа, и тут им на помощь приходил Марджанишвили. «Если еще до съемки или во время ее вы можете подготовить актера к снимаемой сцене,— писал он,— то во время монтажа на вас ложится обязанность выловить все самое удачное в игре актера, все самое соответствующее общему замыслу и этот момент так связать с последующим, чтобы сохранить желаемый ритм и динамику развития сценария».

Марджанишвили был сторонником реализма в актерской игре, и даже в самых условных, гиперболически преувеличенных ситуациях актеры марджановской школы оставались реалистами в лучшем, высоком понимании этого слова. В фильме «Мачеха Саманишвили» это проявилось очень ярко.

Пребывание в Московском Художественном театре помогло Марджанишвили глубоко понять сущность актерского творчества. Работая с актерами, он учил их четко осознавать сверхзадачу роли, раскрывать психологию действующих лиц в различных ее проявлениях.

В 1926—1928 годах были созданы все основные фильмы Марджанишвили. В этот период в работе Госкинпрома, так успешно начатой, стали ощутимы досадные тенденции. Появляются картины, которые, как вспоминает об этом периоде работы Госкинпрома А. Бек-Назаров, показывали жизнь и быт не настоящего, действительного Востока. Экзотическая трактовка материала освобождала авторов фильма от необходимого глубокого проникновения в историю и быт народа, от кропотливого изучения нужных материалов.

Марджанишвили же шел по другому пути. Будучи глубоко национальным ху-

дожником, он видел, что национальная специфика — не в кинжалах, лезгинке и прочей экзотике, а в психологии, темпераменте, в ритме жизни народа. Фильмы Марджанишвили помогали грузинским кинематографистам освобождаться от ложной экзотики и более глубоко подходить к сущности национального в кино.

Грузинские кинематографисты ищут пути глубокого художественного осмысления современности. Не проходит мимо этой темы и Марджанишвили. В фильме «Гоги Ратиани», поставленном им в 1927 году,—первом в грузинской кинематографии полнометражном фильме о детях — был показан благотворный перелом в воспитании подрастающего поколения, который принесло с собой установление Советской власти в Грузии. Фильм посвящен судьбе двух детей до и после революции; действие его происходит в Сванетии, потом в Тбилиси. В ряде эпизодов фильма Марджанишвили убедительно раскрыл психологию детей. Продолжая поиски в области монтажа, начатые им в первых своих фильмах, он с помощью сопоставления удачно найденных кинематографических деталей добивался того, что немой фильм местами как бы «звучал». Монтаж использовался здесь, как и в фильме «Мачеха Саманишвили», для выразительного выделения детали. Ярко проявляется это в эпизодах землетрясения. На фоне голубого неба видны обломки разрушенных строений. Девочка, сестра героя фильма, ищет и зовет брата, потерявшегося во время землетрясения. Кинематографическое действие было построено так, что казалось, будто слышится голос девочки.

Известно, какую огромную роль играли музыка и звук в театральных постановках Марджанишвили. И здесь, в «Гоги», ему удалось возместить отсутствие звука средствами монтажа.

В 1928 году вышли два фильма Марджанишвили: «Амок» по известной новелле Стефана Цвейга и «Овод» по роману Э. Войнич.

Ната Вачнадзе, игравшая в «Амоке» главную роль, впоследствии вспоминала: «В фильме «Амок» сказался смелый размах творческой фантазии Марджанишвили. Для тех, кто участвовал в этом фильме, совершенно ясны дерзания и замыслы режиссера. Беда, однако, была в том, что эта бунтарская сила таланта толкала режиссера на создание таких эффектов, которых невозможно было добиться при тогдашнем уровне кинотехники. Он хотел, например, показать призрак смерти у постели умирающей женщины, но задуманное им не получилось. Он хотел показать грозу с завыванием ветра как психологический фон, поясняющий состояние персонажа. И действительно, звуковой аккомпанемент придал бы особенную силу некоторым моментам действия, но немые кадры не смогли передать это. Отсутствие звука мешало Марджанишвили осуществить многие из задуманных им композиций. Однако в каждом из его фильмов человеческие образы раскрыты с величайшей простотой и убедительностью, нигде нет фальши, все реалистично до предела».

В фильме «Овод», в сцене встречи арестованного Овода с Монтанелли, громко звучала основная тема картины — тема величия подвига во имя революции. Кроме того, в этой сцене Александр Имедашвили, исполнявший роль Монтанелли, с захватывающей силой показывал борьбу отцовского чувства с чувством долга.

К сожалению, эти работы Марджанишвили не получили справедливой оценки в тогдашних рецензиях и статьях о кино. Вдумчиво и глубоко оценивал фильмы, поставленные Марджанишвили,— «Овод» и «Амок» — такой тонкий знаток киноискус-

ства, как Виктор Шкловский, в ту пору оказывавший творческую помощь грузинской кинематографии. Он писал: «Марджанов, который так сильно изменил советский театр, очень интересен и в кино. Его постановка «Амок» представляет собой любопытнейшее смешение интереснейших кинематографических изобретений и совершенно блестящего вступления в картину с неопытными кусками. Целый ряд кусков картины Марджанова возбуждает просто сожаление, что человек так нерасчетливо тратит свою изобретательность. Между прочим, чрезвычайно талантливо и хорошо вставлены, удачно угаданы по стилю наплывы с растоплением эмульсии пленки... В настоящее время Марджанов ставит «Овод» по сценарию, сильно изменившему роман Войнич. Сценарий как бы рифмован, то есть монтажные куски, переход от одного плана к другому сделаны на графическом совпадении. Этот любопытнейший прием нереального, лучше говоря, условного использования кадра можно было уже проследить в «Амоке». «Овод» представляет собой попытку создать антирелигиозную фильму».

Последней работой Марджанишвили в кино был фильм «Трубка коммунара» по новелле Ильи Эренбурга (1929). Режиссер стремился возможно точнее воссоздать обстановку Парижской коммуны, образы коммунаров и их врагов. В фильме был ряд моментов впечатляюще и убедительно характеризовавших эпоху. «С необычайным увлечением,— вспоминал впоследствии артист Шалва Гамбашидзе, игравший роль торговца,— работал Марджанишвили над фильмом. Всегда с неустанной энергией, с необыкновенной любовью, отдавая всю душу, создавал он каждую сцену, каждый эпизод. С большим чувством лепил каждый образ, чтобы дать картину самоотверженной борьбы героев Парижской коммуны». Фильм полон оптимистического жизнеутверждения, столь характерного для всего творчества Марджанишвили.

Осенью 1928 года Марджанишвили создает новый театр, работающий в Кутаиси и Батуми,— Второй государственный театр Грузии. (В 1930 году этот театр переедет в Тбилиси, а после смерти Марджанишвили в 1933 году станет Государственным театром имени К. Марджанишвили.) Марджанишвили целиком отдается работе в театре и новых фильмов уже не ставит. Но это не означает, что он совсем распрощался с кино.

В первый же спектакль нового театра «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера он вводит кино. Использование кинокадров предусматривалось в пьесе немецкого писателя. И в постановке знаменитого немецкого режиссера Эрвина Пискатора, показанной годом раньше для открытия театра Пискатора в Берлине, и в спектакле Московского театра Революции, данном через месяц после марджановской постановки (режиссер В. Федоров), фигурировали киносъемки политических событий, создававшие общественный фон для событий, происходящих в драме Толлера.

Марджанишвили пошел по другому пути. Кинокадры, специально заснятые для спектакля, непосредственно включались в его действие, в показ судеб персонажей.

Вот что рассказали автору этой статьи народная артистка Союза ССР Верико Анджапаридзе и народный артист Грузинской ССР Александр Жоржолиани:

«Марджанишвили хотел показать зрителям не только то, что драматург изобразил в пьесе, но также и то, о чем рассказывали действующие лица. Поскольку это невозможно было передать средствами театра, он прибегал к кино. Спектакль начинался с демонстрации кинофильма, который непосредственно переключался в начало первого

акта. Для этого вступления и для других моментов спектакля Марджанишвили заснял актеров, занятых в пьесе, и они переходили с экрана на сцену и со сцены на экран. Таким образом кинематографические кадры органически входили в спектакль, составляя единое целое со сценическим действием и усиливая его динамику».

В другой спектакль того же сезона — постановку драмы поэта Карло Каладзе из событий революции 1905 года в Грузии «Как это было» — Марджанишвили также включил кинокадры.

В постановку комедии Бухникашвили «Да, но...» Марджанишвили путем подсвечивания вводил «цветное кино» (в то время цветных фильмов еще не существовало). Был и такой эпизод. Один из персонажей (его роль играл Александр Жоржолиани) горько плакал на сцене, а на экране, подсвечиваемом сбоку, его слезы превращались в ручеек, потом в реку и, наконец, в целый океан.

Так, если прежде, придя в кино, Марджанишвилли использовал свой опыт театрального режиссера, то теперь, возвратившись на театральную сцену, он расширил ее возможности, обогатив их кинематографическими приемами.

Объединяя театр с кинематографом и широчайшим образом используя различные световые эффекты, Марджанишвили в чем-то предвосхитил достижения пражской «Латерна магика», возникшей тридцать с лишним лет спустя.

Собственно говоря, этот неутомимый искатель и в предшествующие годы, работая в кино, как уже сказано, экспериментировал, искал новые приемы кинематографической выразительньсти и тоже в известной мере предвосхищал то, что было достигнуто другими мастерами позже. Но очень ограниченные технические возможности кинематографа тех лет не позволяли ему достичь практически ощутимых результатов.

Этого противоречия между талантливыми замыслами и бедными реальными возможностями не видели тогдашние кинокритики, и поэтому они не умели оценить по заслугам начинания режиссера.

Несмотря на то, что сами фильмы, поставленные Марджанишвили, по ряду причин не стали такими выдающимися событиями в искусстве, как многие его театральные постановки,— его влияние на развитие грузинской кинематографии было значительным.

Марджанишвили обладал умением живо заинтересовывать, более того — увлекать всех участников работы. Обаянием своей личности, пламенным темпераментом, неуемной фантазией, творческим подъемом, великолепным мастерством и изобретательностью он захватывал всех, кто находился около него, побуждал каждого целиком отдаваться общей вдохновенной деятельности. Актеров, разнообразных по своим индивидуальностям, он умел сплачивать в крепкий ансамбль.

Артисты, работавшие под руководством Марджанишвили, принесли в грузинскую кинематографию антипатию к распространенным ремесленным штампам, стремление исходить в своей работе из общего замысла фильма и проникать в самую сущность образа, умение управлять своим природным темпераментом, владение мастерством движения. Они понимали, что предпосылками для выработки национальных форм актерской игры являются, по определению Марджанишвили, «национально-самобытная пластика, национальный темперамент, врожденное чувство ритма».

Особенно плодотворной оказалась учеба у Марджанишвили для молодых актеров. Именно с молодежью, живой, восприим-

чивой, легко зажигающейся, он особенно любил работать. И давал ей необычайно много.

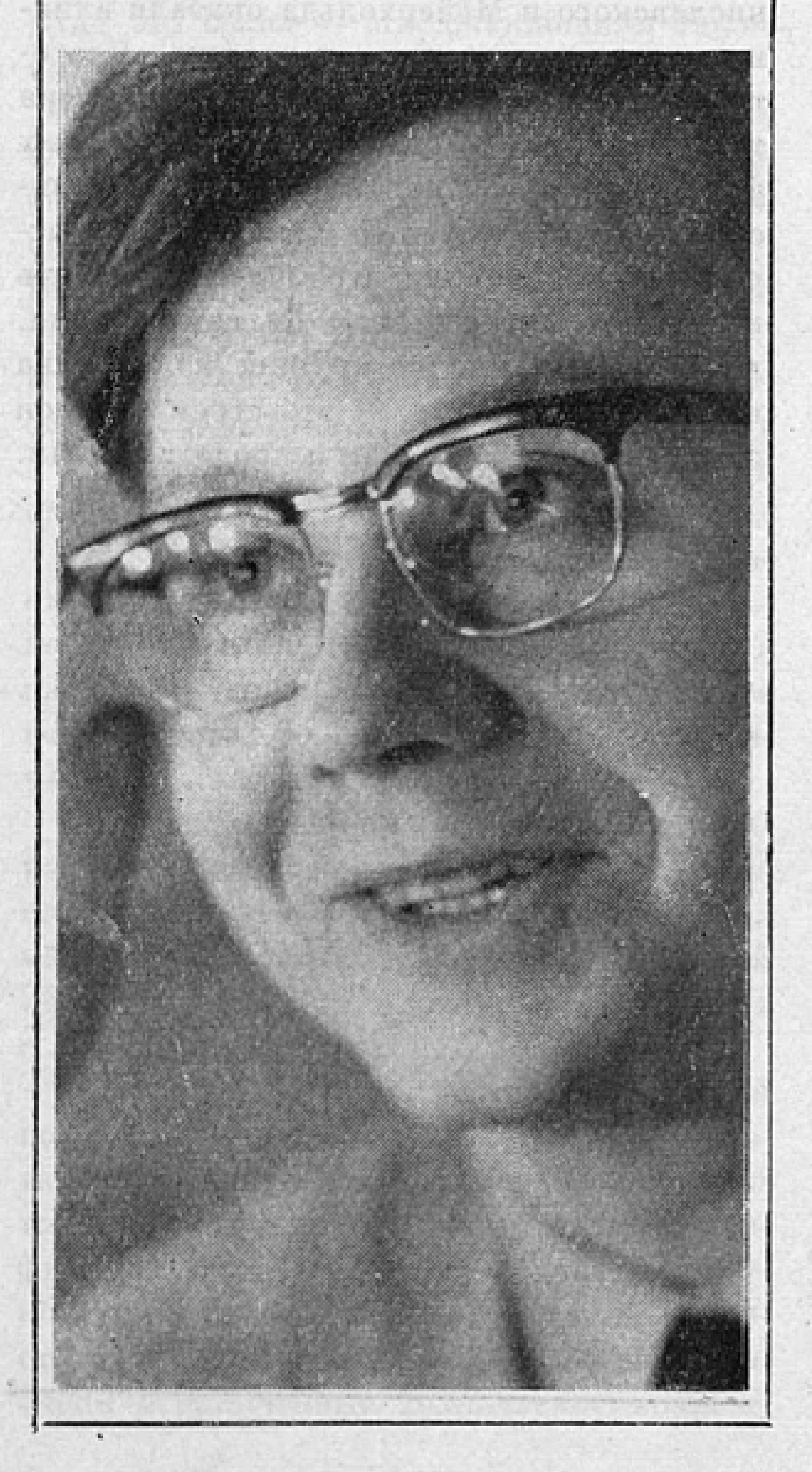
К участию в своих фильмах он привлекал молодых артистов театра имени Руставели, а потом и театра имени К. Марджанишвили, которые так горячо поддерживали его новаторские начинания. Ученики Марджанишвили участвовали не только в кинокартинах, поставленных им. Крупнейшие мастера грузинской сцены, выпестованные Марджанишвили,— Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Верико Анджапаридзе, Серго Закариадзе и другие — с большим успехом выступали и выступают во многих фильмах. И, естественно, что, создавая образы своих героев на экране, они пользовались уроками своего учителя.

Творчество Котэ Марджанишвили благотворно повлияло и на грузинскую кинорежиссуру. Режиссеры имели возможность учиться у большого мастера, будучи зрителями его спектаклей и кинофильмов. Но один кинорежиссер учился у Марджанишвили также в процессе его работы над фильмами. Молодой поэт Николай Шенгелая был его ассистентом по картине «Накануне грозы». Затем он написал сценарий «Мачехи Саманишвили» вместе с сыном автора повести — тоже выдающимся прозаиком Серго Клдиашвили — и наблюдал работу Марджанишвили во время съемок фильма. Вскоре он стал кинорежиссером.

Театральные и кинематографические постановки Марджанишвили учили деятелей грузинского кино единству и целостности идейного замысла, умению скупыми, но эффективными приемами раскрывать внутренний мир действующих лиц. Замечательный режиссер дал многочисленные примеры того, как яркость и разнообразие выразительных средств, объединенных образным замыслом, делали содержание пьесы или фильма особо впечатляющим, как контрастность тех или иных моментов действия (смена света и тени — так любил он говорить) поднимала эмоциональный накал зрелища, подчас превращавшегося в праздник. Марджанишвили высоко поднял культуру актерского мастерства и ансамблевой игры — будь то в театре или в кино.

Художественные идеи Марджанишвили проникали в грузинскую кинематографию и двигали ее вперед так же, как идеи Станиславского и Мейерхольда оказали влияние на русскую кинематографию. Благотворное влияние великолепного мастера театра оказалось одним из существенных факторов, определивших развитие грузинской кинематографии. В кино, как и в театре, Марджанишвили стремился утвердить искусство, которое, как он сам говорил, должно быть так же крупно, как велика наша современность. И это стремление он завещал своим ученикам и продолжателям.

Среди актеров



Олег Табаков: „Высказаться через героя...“

— Я считаю, в кино мне повезло, — начал разговор Олег Табаков. — Я играл роли духовно близких мне людей. А это так важно, когда ты можешь высказаться через своего героя, не подмять его под себя, а слиться воедино, через его образ мышления, склад характера, устремления выразить то, что думаешь и чувствуешь сам. Это настоящее актерское счастье. Профессионально сыграть гораздо проще, чем поделиться с людьми чем-то выношенным, выстраданным. Но только в последнем случае может прийти настоящая удача. Разве, скажем, в председателе Егоре Трубникове не угадываются надежность, основательность натуры самого Михаила Ульянова? А истовость Трубникова, с которой он пытается вытащить колхозников из послевоенной разрухи, вселить в них энергию, веру? Ведь в этой безоглядной трате себя для людей, столь бурной в «Председателе», тоже узнается ульяновский характер. А разве в каждой роли Иннокентия Смоктуновского, будь то Деточкин или Илья Куликов, мы не узнаем частицу самого Смоктуновского? Словом, я убежден, что роль, в которую не вкладываешь часть самого себя, которая не затронула твоих собственных душевных струн, не зазвучит в полную силу.

После «мальчишеских» ролей Табакова — Олега Савина («Шумный день»), Виктора Булыгина («Люди на мосту»), Саши Егорова («Испытательный срок») — был Николай Бабушкин в «Молодо-зелено». Картина вышла на экраны всего через два года после «Шумного дня», и в памяти еще сохранился облик его неугомонного пятнадцатилетнего героя. В новом фильме Табаков узнавался легко, и все-таки перед нами был совсем другой человек. Бабушкин приобрел жизненный опыт и жизненную прочность, которых так не хватало прошлым героям Табакова.

— В то время мне предлагали много сценариев с центральной ролью, юноши, вступающего в жизнь, героя, весьма похожего на тех, кого я уже сыграл. Но я понимал: для меня этот образ исчерпан, я уже высказал в нем все, что думал, что знал. А в Бабушкине я почувствовал повзрослевшего Толю из «Продолжения легенды» А. Кузнецова, характер для меня очень интересный, привлекательный, и я сделал все возможное, чтобы с поправкой на возраст и новые жизненные обстоятельства усилить общность этих героев.

Я условно делю людей, независимо от их возраста, на взрослых и детей. Дети — это и князь Мышкин, и Дон-Кихот — мои любимые герои в литературе. Дети открывают мир каждый раз заново, видят вещи такими, как они есть. У них, говоря словами Бернарда Шоу, нормальное зрение, не замутненное ничем. Бабушкин приобрел зрелость, сохранив чистоту и непосредственность мировосприятия. В этом для меня исходная точка всех человеческих качеств.

И все же я не совсем доволен своей работой. Очень уж Бабушкин получился благополучным, очень легко даются ему победы. Мы словно уберегали его от трудных и сложных положений. В жизни от этого не уйдешь. А если оберегаешь себя, то и цена тебе иная.

Конечно, жизнь много сложнее, чем представлялась моим героям. Рубка модной мебели — это для пятнадцатилетнего Олега Савина. Мещанку Леночку этим не исправишь, да и в Леночке ли дело? Не так трудно быть бескомпромиссным, когда речь идет о том, чтобы не взять аквариума, купленного приятелем на нечестные деньги. Помните этот эпизод в «Шумном дне»? А вот когда речь пойдет о человеческой судьбе — удастся ли устоять перед серьезными жизненными испытаниями? Человек перед лицом обстоятельств — это, пожалуй, одна из центральных проблем сегодняшнего искусства.

В спектакле «Обыкновенная история» Табакову пришлось решать ее в образе Александра Адуева.

Полный светлых надежд приезжает в Петербург молодой Адуев. Порывистый, с открытым взглядом, он буквально излучает чистоту помыслов и жажду деятельности на благо отечества. А в финале спектакля это обрюзгший, с недвижным сытым взором господин, циник, обуреваемый лишь одной страстью — преуспевания. Что же произошло с Сашенькой Адуевым?

Спектакль и исполнитель роли Александра Табаков дают емкий, я бы сказал, диалектический ответ. Бюрократический конвейер (он представлен на сцене несколькими безликими чиновниками, тупо и механически проделывающими канцелярские операции) и философия практицизма (дядюшка Петр Адуев), неизбежно порождаемая этой системой, обесчеловечивают молодую душу, превращают ее в безликий и послушный «винтик».

Но можно ли целиком снять вину с самого пострадавшего?

«Нельзя!» — отвечает своей игрой актер. Пусть порывы Александра вполне искренни. Но посмотрите, как легко он разочаровывается, впадает в мизантропию, едва жизнь опрокинет то или иное иллюзорное представление о ней. Сила его сопротивляемости среде близка к нулю. Убеждения его зыбки. Как только он понял, что мир не соответствует его взглядам, он отрекся от них.

— Роль Александра Адуева привлекла меня возможностью проследить жизнь человека на большом отрезке времени. У нас на глазах происходит распад непрочного, именно непрочного здания человеческих надежд и мечтаний. Один критик упрекнул меня в том, что мой Адуев — мелкий человек. Нет, он не мелкий, он обыкновенный. Мы не хо-

«Молодо-зелено». Бабушкин



тели делать его личностью исключительной. Разве мир населен людьми исключительными? Русской литературе всегда был интересен рядовой человек. Она стремилась поднять его нравственные силы, его достоинство. Мы хотим, чтобы наши зрители могли соотносить себя с героями наших спектаклей, а не смотрели на них снизу вверх. Способности, талант — это не зависит от самого человека. А вот нормы нравственные, мужество, стойкость, последовательность — в его власти. Это можно с него спросить. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

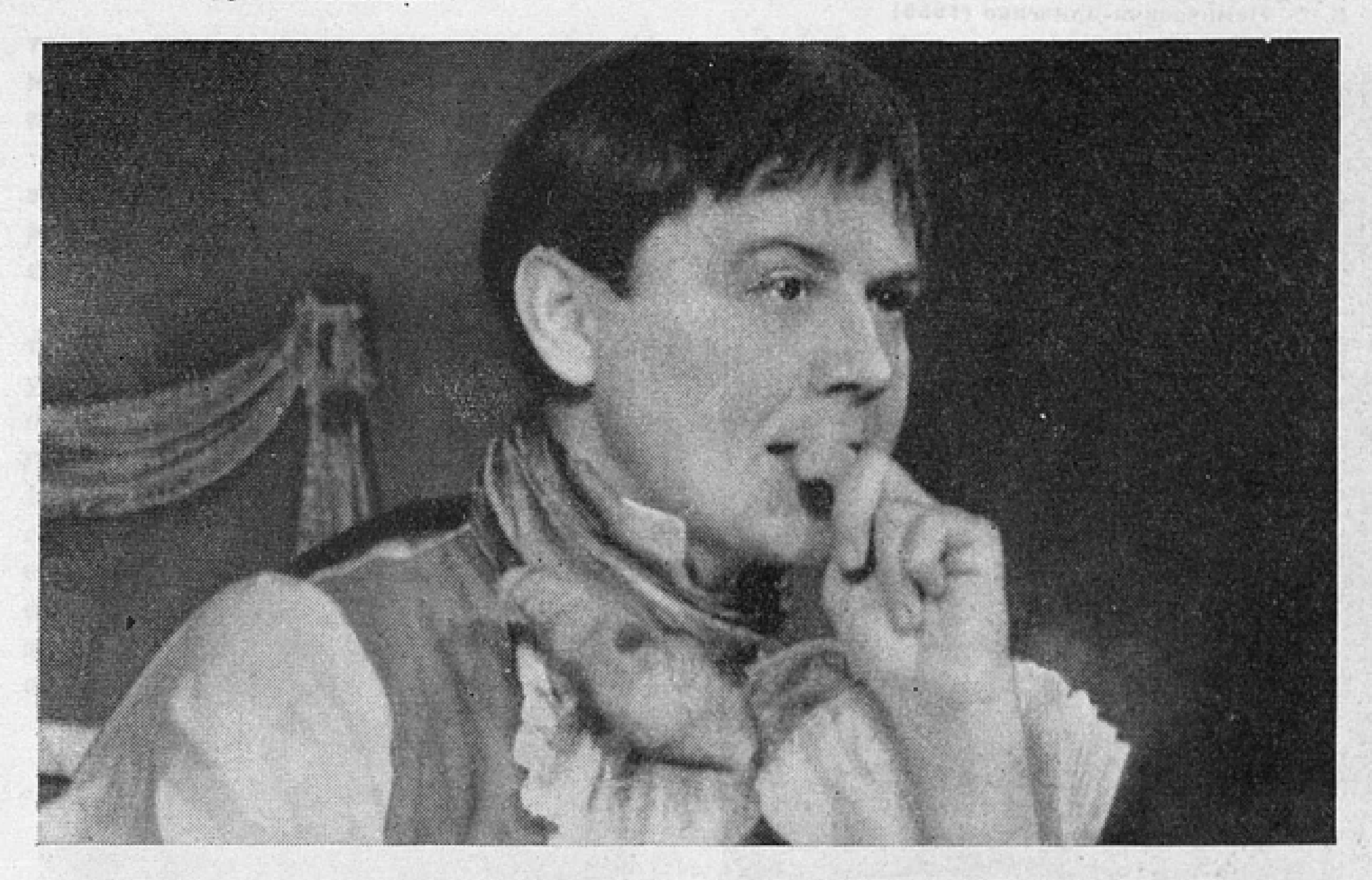
Показывая нравственный крах Адуева, я адресуюсь к зрителям: смотрите, Александр был честным, искренним, простодушным, но рассчитывал на слишком легкую победу. Он оказался бесхребетным, и все его симпатичные черты провалились в бездну. Будьте же мужественны и принципиальны до конца, отстаивая свои убеждения.

Александр Адуев — одна из самых моих любимых ролей.

Любимая роль. Что же это такое? Одни отвечают: роль, которая еще впереди. Для других это просто самая удачная работа, что принесла наибольший успех. А для Табакова?

— Любимая роль та, которую всегда радостно играть. Я говорю не о результате, удача всегда радует, а о процессе создания образа. Мне, например, нужен ряд условий для того, чтобы роль могла стать любимой. Об одном я уже говорил — это возможность слиться с образом, найти личные контакты с героем. И обязательно установить живые связи самого героя со средой, чтобы он зажил по законам непосредственного восприятия вещей. Тогда приходит удивительное чувство свободы. Рождается какое-

«Обыкновенная история». Александр Адуев. Спектакль театра «Современник»



то новое существо, оно живет и действует от себя.

У меня есть несколько театральных ролей, где я могу легко импровизировать. Порой перед выходом на сцену я не знаю, как буду сегодня играть, то есть что выкинет мой герой сегодня. Вот недавний случай. На одном из спектаклей мой Лектор («Всегда в продаже»), требуя, чтобы ему подписали путевку, снял с ноги ботинок и начал стучать по столу. И это оказалось вполне в его характере.

Эта склонность актера к импровизации была замечена в Праге, где Табакову предложили сыграть Хлестакова в спектакле театра «Чиногерный клуб».

«Резкая ироничность и агрессивность этого спектакля,— писал в «Млада Фронта» Зденек Роубачек,— еще более усилились блестящей актерской техникой Табакова и такими запасами фантазии, что чувствуешь—актер мог бы обогащать своего Хлестакова бесконечно, если бы это могли выдержать ритм, пропорции и продолжительность представления».

— Долго ли вы работали с пражским театром над ролью?

— Мне дали семь репетиций. Этого было бы бесконечно мало, если бы... до этого я не работал над ней семь лет. Хлестаков— моя любимая роль. Еще во время учебы во мхатовском училище я сыграл небольшой отрывок из этой роли и с тех пор заболел ею. Сыграть у нас мне пока не довелось, но внутренне, для себя, я уже сыграл ее всю. Мне оставалось только показать ее зрителям.

А мне вспомнился Ковалек. Из спектакля в спектакль в игре Табакова воз-

Хлестаков. В спектакле пражского театра «Чиногерный клуб» (1967) и в школе-студии имени В. И. Немировича-Данченко (1955)





никали и сменяли друг друга все новые актерские приспособления, мотивировки, оправдания. Словно артист не мог за один вечер высказать всего, что знает о своем герое. Он настолько овладел психологией персонажа, что мог совершать от его имени самые невероятные «вольности».

— По этому поводу один чешский режиссер сказал мне: вы мистификатор. Вы перешли все границы. Ваш Ковалек уже ирреален. И добавил: но вы убеждаете в том, что это живой человек. В этих ролях мне помогает еще то, что герои находятся в крайних точках своего эмоционального состояния. Они оказываются в обстоятельствах чрезвычайных. Возьмем хоть того же Ковалька. Это же его «звездный час». Вдруг мелькнула возможность чудовищно разбогатеть, стать властелином жизни — мечта каждого обывателя. Сейчас или никогда! Понятно, что он на стенку готов лезть. Или Олег Савин. В фильме дан лишь один день его жизни, но это —«шумный день». Уж если человек начинает рубить новенькую мебель — значит его довели до ручки. В «Обыкновенной истории» взят тоже переломный момент, и я в каждой сцене ищу максимально острого существования героя. Мой Адуев сначала переполнен радостью бытия, потом ненавистью к миру, а в финале — алчностью. В «Декабристах», где я играю пока неудачно, я чувствую, что мне удается лишь одна фраза. Мой Рылеев исступленно говорит Каховскому: «Друг мой! Ты сир на этой земле. Убей, убей императора!» И если я не сумею всю роль поднять до

такого накала (я продолжаю работать над ней), то я никогда не сочту эту роль ни любимой, ни удачной.

Думаю, и в Бабушкине из фильма «Молодо-зелено» в моей актерской работе не хватало «сгущенности», концентрации существования героя.

Когда я посмотрел фильм «Первый учитель», мне очень захотелось сняться у Андрея Кончаловского. Режиссер до предела обострил обстоятельства жизни героя и его эмоциональное состояние. Когда я вижу пропотевшую насквозь гимнастерку учителя, дающего свой первый урок, для меня это как эмблема всей его жизни. Вот так надо жить — на пределе. В повести Чингиза Айтматова преобладает элегическое начало, а режиссер как бы обнажил ее внутренний накал. Такие герои требуют на каждой съемке или каждом спектакле отдачи всех сил — и физических и нравственных. Но именно в таком состоянии мне интересно и приятно играть. На гастролях в Чехословакии Отемар Крейча сказал мне: «Ты играешь так, будто с цепи сорвался, словно это в последний раз и завтра тебя уже не будет». Я не знаю, похвалил он меня или поругал, но лучших слов мне не нужно.

В этом разговоре я больше апеллирую к театру, потому что с ним связаны наиболее дорогие мне работы последнего времени. Снимаюсь я без так называемых простоев, и предложения все время есть, но интенсивность моей работы в кино

«Баллада о невеселом кабачке». Братец Лаймон. Спектакль театра «Современник»



«Третье желание». Ковалек. Спектакль театра «Современник»



снизилась. Я пошел на это сознательно. Чем дольше снимаешься, тем более строгий отбор нужно делать из предлагаемого тебе. Вначале кажется, что обилие ролей и есть успех, популярность. Но подчас это «пиррова победа». Невзыскательность, всеядность, убежден, подготавливают твою завтрашнюю ненужность. Если актер за два-три года снялся в пяти-шести больших ролях, я не верю, что в каждой из них ему есть что сказать. Даже талантливейшего Ролана Быкова, актера с удивительной индивидуальностью, отлично сыгравшего подряд в фильмах «Звонят, откройте дверь!», «Здравствуй, это я!», «Айболит-66», до конца не хватило на картину «Бегущая по волнам». Пришлось частично пользовать материал из предыдущих ролей.

Плохо, когда актер простаивает, но не многим лучше, когда его начинают безостановочно «прокручивать», не давая что-либо накопить в себе для новой работы.

Две мои последние роли в кино, как и театральная роль в «Обыкновенной истории»,— на материале русской классики. Но доволен я ими куда меньше, чем Адуевым. Это Николай Ростов в «Войне и мире» и Рассказчик (Белкин) в «Выстреле».

Что и говорить, брался я за роль Ростова с великой охотой и благоговением. Еще бы, Лев Толстой! Думал, думал... И понял, как мне кажется, сущность этого образа. Возник замысел роли. Мне важно было проследить эволюцию образа. Вначале Николенька — среди любимых героев автора, но и тут Толстой не скрывает его безобидного на первых порах и такого трогательного эгоизма. Когда под Ростовым убивают лошадь в бою и на него бежит француз, в голове Николая проносится: «И это меня хотят убить! Меня, которого все так любят!» И он бросает во француза свой пистолет и бежит зигзагами прочь. А как он на охоте молит бога, чтобы именно на него выбежал волк, как хочется ему стать героем дня. Ростов радуется жизни не потому, что мир удивителен, а потому, что он молод, полон сил, доволен собой. В отличие от Андрея Болконского или Пьера его не беспокоят большие проблемы. Он плывет по течению. Поэтому наступившая после войны 1812 года реакция быстро вытравила из него все хорошее и сформировала по

своему образу и подобию. 14 декабря 1825 года он будет по ту сторону Сенатской площади. Этот социальный анализ Ростова я взял из романа. Мне оставалось воплотить его, и я был готов к этому.

Но на экране Ростов предстал лишь милым молодым человеком. У меня чувство, что я сам себя жестоко и непоправимо обобрал. У Толстого каждый образ — океан. Никому из нас его не исчерпать, но из этого океана, о других не говорю, я отпил один глоток. «Война и мир» — это не баталии и не пейзажи. Это люди и их судьбы, из чего и складывается вся картина жизни России. Мне кажется, что в фильме многие судьбы даны общим планом, а не крупным, показаны снаружи, а не изнутри. Зритель узнает героя, но не познает его. Конечно, роман слишком густо населен, и перед С. Ф. Бондарчуком стояла небывалой сложности задача. Его увлекла прежде всего патриотическая тема. Это право режиссера. Но мне, актеру, от этого не легче.

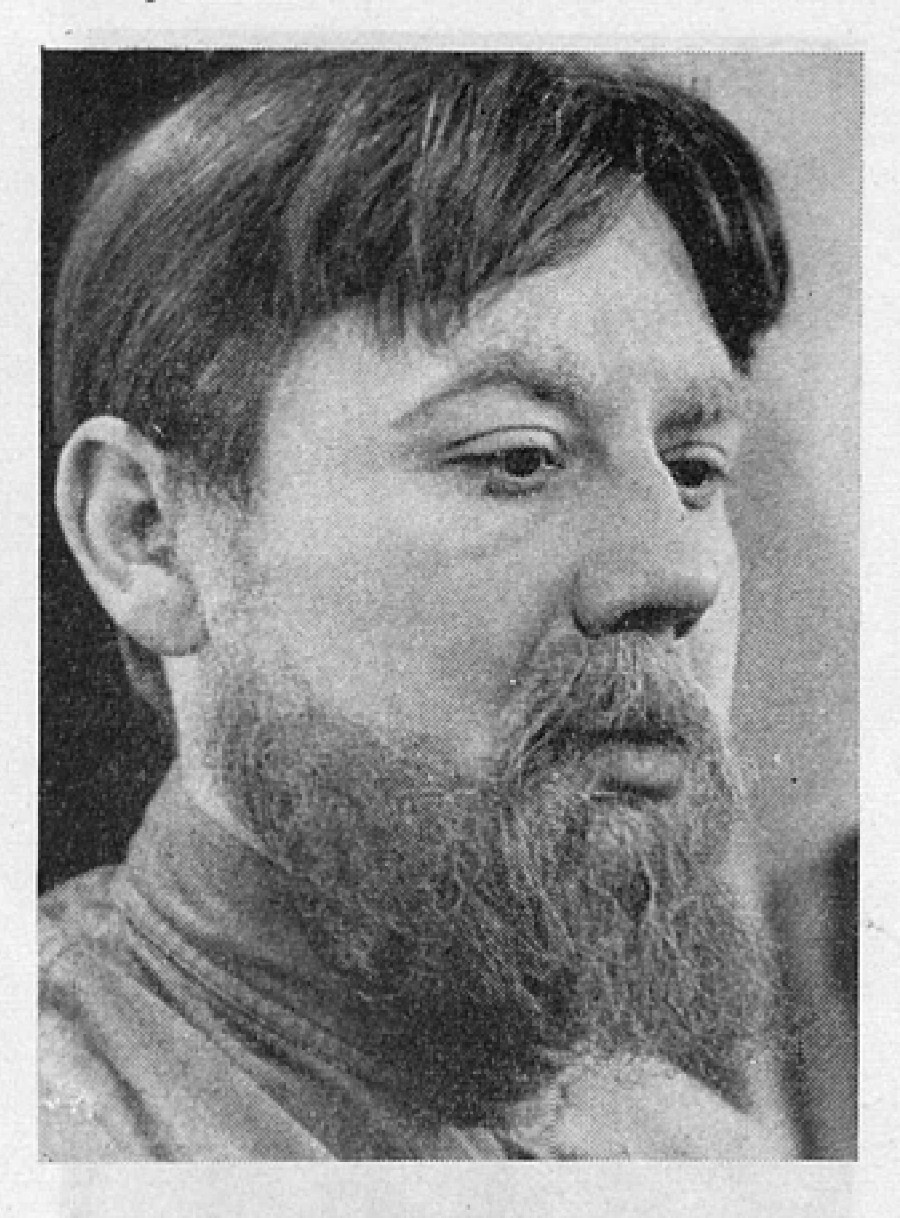
Несколько более я удовлетворен своей работой в «Выстреле», хотя задача у меня тут куда более скромная. Для меня представилась возможность оторваться от всего ранее сделанного мною в кино. Зритель привык видеть моих героев молодыми и симпатичными. А я выпросил у режиссера право на непривлекательный внешний облик. Заложил вату за губу так, чтобы она нелепо оттопыривалась. Сделал расплюснутый нос. Мой герой предстал на экране глуповатым, опустившимся человеком. Играть мне было интересно, я находил новое для себя мироощущение, непривычный ритм. В кино мне, пожалуй, впервые удалось уйти от себя, от привычного представления зрителя обо мне.

«Война и мир». Николай Ростов



Работая на историческом материале — а у меня в последнее время получилось именно так, — актер не может не думать: а каких людей своего времени ему предстоит или хотелось бы сыграть. Читая нашу современную литературу, я вижу новые пласты жизни, поднятые ею. Мне, актеру, тоже хочется прикоснуться к ним. Больше всего, может быть, меня поразила новая проза о деревне: рассказы А. Макарова и особенно роман молодого Василия Белова «Привычное дело». Сила искусства — в степени сопричастности жизни, в умении увидеть в жизни все как есть. Так вот роман Белова — это сама жизнь, жизнь послевоенной дерев-

«Народовольцы». Мужик. Спектакль театра «Современник»



ни. Мне понравилась безыскусность письма Белова. Когда художнику есть что сказать и очень нужно что-то сказать людям, он стремится к максимально ясному языку. Читая Белова, ты словно погружаешься в жизнь послевоенной деревни, вдыхаешь ее запахи. Крестьянин Иван Африканович, его жена Катя становятся близкими тебе людьми. И больно за их нелегкую жизнь в недавние годы и радостно за их жизнестойкость, цельность, неизбывные нравственные силы.

Как-то я разговаривал с Йозефом Будским, чешским режиссером. После болезни я вернулся из дома отдыха. Там рядом была деревня. Почти ежедневно мне встречалась одна старушка. В черном платочке, сухонькая, с лицом, иссеченным морщинами. Я ни разу не видел ее с пустыми руками: то она шла по воду, то несла кошелку, то возвращалась с поля с вилами. В ее походке, фигуре было удивительное спокойствие, никакой суетливости. Я говорю Будскому: мне интересна вот эта конкретная старушка с ее морщинками, ее судьбой, жизнью. А меня как художника, отвечал Будский, более интересует, образно говоря, старушка на земном шаре. Конечно, у каждого свой способ обобщения. Мне очень нравится то, что делает Будский в театре. Но в моей работе меня более питают непосредственные наблюдения, впечатления, переживания. Мне важно сохранить индивидуальный опыт виденного и пережитого. Ведь смотрим же мы старую кинохронику о деревне, и она оказывается в тысячу раз интересней и глубже, чем многие колхозные фильмы тех лет. Иногда факт, вроде моей деревенской старушки, таит в себе наибольшее обобщение. Ты только будь внимателен к нему, не смотри на него свысока, не пренебрегай обыденным. Как часто, добиваясь обобщений, мы нашпиговываем образ своими концепциями вместо того, чтобы насыщать жизнью, которая воздействует сильнее и надежней иных концепций. Образ Дон-Кихота силен своим «отклонением» от нормы. А Иван Африканович неотличим от жизни, слит с нею, он сама плоть и кровь ее. Но через него тебе открывается целый незнакомый ранее мир. Сыграть такого Ивана Африкановича с его бесчисленными связями с жизнью, поведать о нем всем, привлечь внимание, может, тем самым помочь ему — счастье для актера...

Беседу вел Е. ЗАХАРОВ

В пору Великого Немого

Федор Никитин

Когда в июне 1926 года в поисках работы я впервые пришел на Ленинградскую кинофабрику, то был немало изумлен тем, что с этим помещением я, оказывается, повстречался еще в 1923 году. Тогда, в разгул нэпа, оно представляло собой восстановленный в прежнем виде знаменитый российский кафешантан «Аквариум».

Но если в 23-м году я еще мог уловить там специфическую атмосферу, наполненную запахами вин, сигар, ресторанных кушаний и духов вместе с затхлой пылью, то в 26-м, когда я впервые вошел в декорацию, едва узнал Белый зал «Айспаласа». Ничто уже не напоминало кабак. Аромат его был начисто вытеснен могучими запахами грушевой эссенции и столярного клея.

Единственной реликвией, в какой-то степени напоминавшей прежнее, был швейцар с величественной бородой, одним своим видом способный заменить бюро пропусков.

Я явно не вызвал его доверия, но он все же пропустил меня из вестибюля наверх, в режиссерские комнаты. С великими надеждами, щемящей робостью и напускной бравадой поднялся я по этой знаменитой лестнице, на которой разбилось столько надежд, столько сердец, столько судеб.

А вдруг мне хоть немножечко повезет на этот раз? Сколько может судьба колошматить человека?

Дело в том, что я всего за месяц до того приехал из Москвы, так как в силу ряда обстоятельств потерял там свою жилплощадь. Достать без больших денег новую было предприятием безнадежным, и потому я оказался в Ленинграде, где в то время можно было легко снять комнату. Но, принятый в Большой драматический театр, я был вынужден ждать открытия сезона до осени без зарплаты, перебиваясь случайными заработками, то есть, по существу, просто голодая.

Подхлестываемый этим могучим стимулом, я и кинулся на кинофабрику в надежде получить работу хоть в массовке.

А. Ивановский снимал в то время «Декабристов», для которых набирались большущие массовки. Подойти к самому Ивановскому я не дерзнул — слишком уж он выглядел величественно и неприступно. Разговор же с ассистентами успеха не принес. Я был новым, не известным никому московским актером, и для меня не нашлось места даже в групповке.

В. Гардин в это время ничего не снимал. Случайно я однажды заглянул в его кабинет (нынешняя редакция III-го объединения). В левом от двери углу стояла большая рама с закрыльями, обитая черным бархатом и снабженная черными же бархатными планками, позволявшими кашировать кадр по частям. При особом освещении Гардин просматривал в этой раме кадры будущих исполнителей: их лицо, фигуру, у женщин — ножки.

Кабинет был обставлен карельской березой в стиле ампир (она стоит ныне в директорском кабинете) и вызывал трепет уже при входе в него.

Заходил я и к режиссеру Висковскому. Сидя среди членов своей группы, он острил, и все присутствующие угодливо хохотали.

Мне не показалось возможным прервать это занятие.

Полностью воспоминания Ф. Никитина будут опубликованы в издательстве «Искусство» (Ленинградское отделение) в сборнике «Из истории «Ленфильма», подготовленном Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии.

КИНОГЕНИЯ

Случайно мне удалось прорваться к Чеславу Сабинскому. Он ставил тогда «Леди Макбет Мценского уезда». Дверь ассистентской комнаты перед его кабинетом оказалась незапертой, и через нее было видно, что в комнате никого нет. Я прошмыгнул в нее и осторожно постучал в маленькую дверь с надписью «Ч. Г. Сабинский». После неопределенного междометия, раздавшегося из-за двери, я вошел.

В небольшой комнате, окнами выходившей в сад, за письменным столом сидел очень красивый мужчина лет 45, с небольшой бородкой и темными волосами, проложенными редкой сединой. На пальце его руки, державшей длинный мундштук, красовался великолепный старинный перстень с гербовой печатью. Всем своим видом Сабинский хотел производить впечатление аристократа, который не только не скрывает этого в якобинские двадцатые годы, но даже как будто бы и подчеркивает. Так он придумал себя для окружающих и, надо сказать, не без успеха.

Сбиваясь и торопясь, чтобы не быть прерванным на середине, я сказал Сабинскому, что я московский актер, воспитанник МХАТа, принятый в БДТ, но в данное время, до начала сезона, совершенно свободный, что я очень интересуюсь молодым смежным искусством — кинематографом и, прослышав о том, что он, Чеслав Сабинский, снимает бессмертное лесковское произведение, пришел предложить ему свои услуги.

Он выслушал меня, не перебивая, потом, перегнувшись через стол, приоткрыл дверь ассистентской и, увидев, очевидно, что там никого нет, и поняв, что поэтому-то я и прорвался к нему, минуя кордон помощников, сказал саркастически, прищурив глаза:

— Вы знаете, что такое киногения?

Я не знал, что такое киногения, покраснел и сделал неопределенный жест, который можно было истолковать и как «знаю» и как «не знаю» одновременно.

— Если, например, я встречу вас в уличной толпе, то совершенно не обращу на вас никакого внимания,— сказал Сабинский, ощеря рот и глядя на меня с нескрываемой издевкой.— Потому что у вас нет лица, молодой человек. В вас нечего снимать. Понимаете? Обыкновеннейшее лицо с обыкновеннейшими глазами и... всем прочим. Вы не киногеничны.

Он видел, конечно, как его слова убивают меня, как я медленно обугливаюсь под его взглядом, но я был голоден, полон отчаяния и потому, подавив в себе самолюбие и достоинство, продолжал стоять перед ним, как бедный родственник, вместо того чтобы резко повернуться и уйти, хлопнув дверью.

— Вы, может быть, хотите знать, что же является киногеничным? — спросил он.— Хорошо. Я вам покажу... Николай! — крикнул он в полуоткрытую дверь ассистентской, за которой слышалось какое-то движение.

В дверях вырос высоченный... нет, не человек, а именно — тип. У него была очень вытянутая, дынеобразная голова с глубокими взлызами. Правая ее часть, от виска к макушке, была скошена, точно стесана рубанком, левая же казалась вздувшейся. Соответственно один глаз был значительно ниже другого, а угол губы сильно опущен. Длинный плоский нос с большими ноздрями довершал черты его лица, если это можно было назвать лицом, а не маской.

«Катька — Бумажный ранет». Ф. Никитин — Вадька Завражник



— Вот это лицо! Его не пропустишь в толпе. Вот это киногенично! Вы поняли?

Да, я, конечно, понял и на всю жизнь запомнил теперь, что такое киногения. Я понял также, что я не киногеничен, и последняя моя надежда на кино с грохотом обрушилась.

Вероятно, я был так жалок в тот момент и так выразителен в своем унижении, что, когда я молча поплелся к двери, Сабинский презрительно бросил своему ассистенту:

— Запиши его в каторжники, Николай!

Я молча, не поднимая глаз, подверг себя процедуре записывания в групповку — «каторжники» и вышел на улицу с таким ощущением, как будто под ложечку мне положили огромный булыжник.

Такие неудачи подкарауливали меня в каждом кабинете, и, в конце концов отчаявшись, я уже перестал ходить на кинофабрику. Тем более что прорываться через швейцара становилось с каждым разом все труднее.

«КАТЬКА»

Распродав все, что можно, заняв всюду, где даже нельзя, доведенный до той крайней точки, возле которой начинают копошиться аркашкины мысли (из «Леса» Островского): «А не удавиться ли мне?», — я вдруг прочел на последней странице ленинградской «Вечерки», наклеенной у ворот нашего дома, заметку примерно такого содержания: «Режиссеры Э. Иогансон и Ф. Эрмлер, закончившие работу над картиной «Дети бури»,

приступают к съемкам новой картины «Катька — Бумажный ранет».

И хотя я был уже совершенно убежден в своей некиногеничности, хотя дед-швейцар не пускал меня больше на заветную лестницу, отчаяние мое было столь велико, что, воспользовавшись тем, что швейцар снимал пальто с кого-то из олимпийцев, я проскочил все же на второй этаж, сопровождаемый выкриками старика: «Ах ты, босяк! Оголец несчастный!»

Но вот и кабинет, в самом конце коридора.

За столом сидел молодой, очень красивый брюнет со сверкающим боковым пробором, в хорошо отглаженных белых брюках из рогожки и в темно-синем пиджаке. Крахмальный воротничок с безукоризненно завязанным галстуком и позолоченной булавкой о двух шариках довершали его представительный и элегантный вид. Он почти тотчас оторвался от своей писанины и глянул на меня своими черными миндалинами.

— Что скажете?— обратился он ко мне.

Так же как перед Сабинским, я, торопясь и сбиваясь, выложил причину моего появления. К моему удивлению, молодой человек слушал меня внимательно и довольно бесцеремонно разглядывал.

Все, кто хоть раз побывал на киностудиях в поисках работы, знают эту манеру смотреть на человека, как на лошадь для продажи. Некоторым даже в рот заглядывают: «Покажите, пожалуйста (вежливо — не правда ли?), оскал».

Меня это уже не смущало — я был «обстрелян». Но, вопреки ожиданию, молодой человек смотрел на меня со все возрастающим интересом, в глазах его появились веселые искорки, а в углах рта засветилось обещание улыбки.

Теперь, вспоминая все это, я понимаю причину такого приема. Уж очень вид мой соответствовал той самой роли, на которую искали исполнителя. На мне была плохонькая старая рубашка с галстучком, который, от незнакомства с утюгом, прихотливо завивался веревочкой. Куцонький пиджачок неопределенного цвета, но предельной давности. Узкие, севшие от стирок парусиновые брючки до щиколотки. Стоптанные и нечищеные баретки. В руках я мял парусиновую панамку — колоколом (модную тогда), простроченную на полях (кое-что из этого костюма вошло потом в картину). В довершение всего я был не брит и светлые, золотистые волосы мои давно уже не общались с ножницами парикмахера.

Молодой человек (как я узнал впоследствии — помощник режиссера Рафаил Музыкант) сунул мне сценарий, сказал, что позовет режиссера, и вышел. А я набросился на сценарий и с жадностью стал глотать его.

За этим занятием и застал меня худенький молодой мужчина с большущими серыми, грустно улыбающимися глазами и с копной темных вьющихся волос. Его чуть иронические губы удивительно органично вязались с подчеркнуто сутулой фигурой и манерой беспрерывно двигать маленькими и красивыми кистями нервных рук. Он был очень прост в обращении, быстро становился «на короткую ногу» почти с любым человеком и источал могучий поток обаяния, которому нельзя было не поддаться. Это был Фридрих Маркович Эрмлер.

Рассматривая меня со всей киношной беззастенчивостью, Эрмлер задал мне ряд вопросов о моей работе, о ролях и наконец спросил:

— А что бы вы хотели сыграть?

— Яго! — ответил я, почти не задумываясь.

Сейчас я понимаю, почему они хохотали до упаду. «Яго» стоял перед ними в коротеньких штанишках и сиял на весь кабинет большущими серыми глазами. Наверно, это было очень смешно.

— Яго я вам предложить не могу, а Вадьку Завражника могу. Надо попробовать.

ВАДЬКА

Вадька Завражник — так звали моего героя. Необычайного героя середины двадцатых годов.

Уже тогда, в преддверии первой пятилетки, героями в искусстве стали: рабочий, воин, комиссар, изредка — старый интеллигент, пришедший на службу Революции. Полем деятельности этих героев были гражданская война, восстановление государства. И вдруг — Лиговка, улица воровских притонов и подпольных публичных домов, мир мелких торгашей, спекулянтов, бандюг и сутенеров. Совершенно неожиданный материал!

Фильм ставил режиссер-коммунист, недавний чекист, проверенный в огне гражданской войны, и ему доверили распорядиться этим необычным материалом по своему усмотрению.

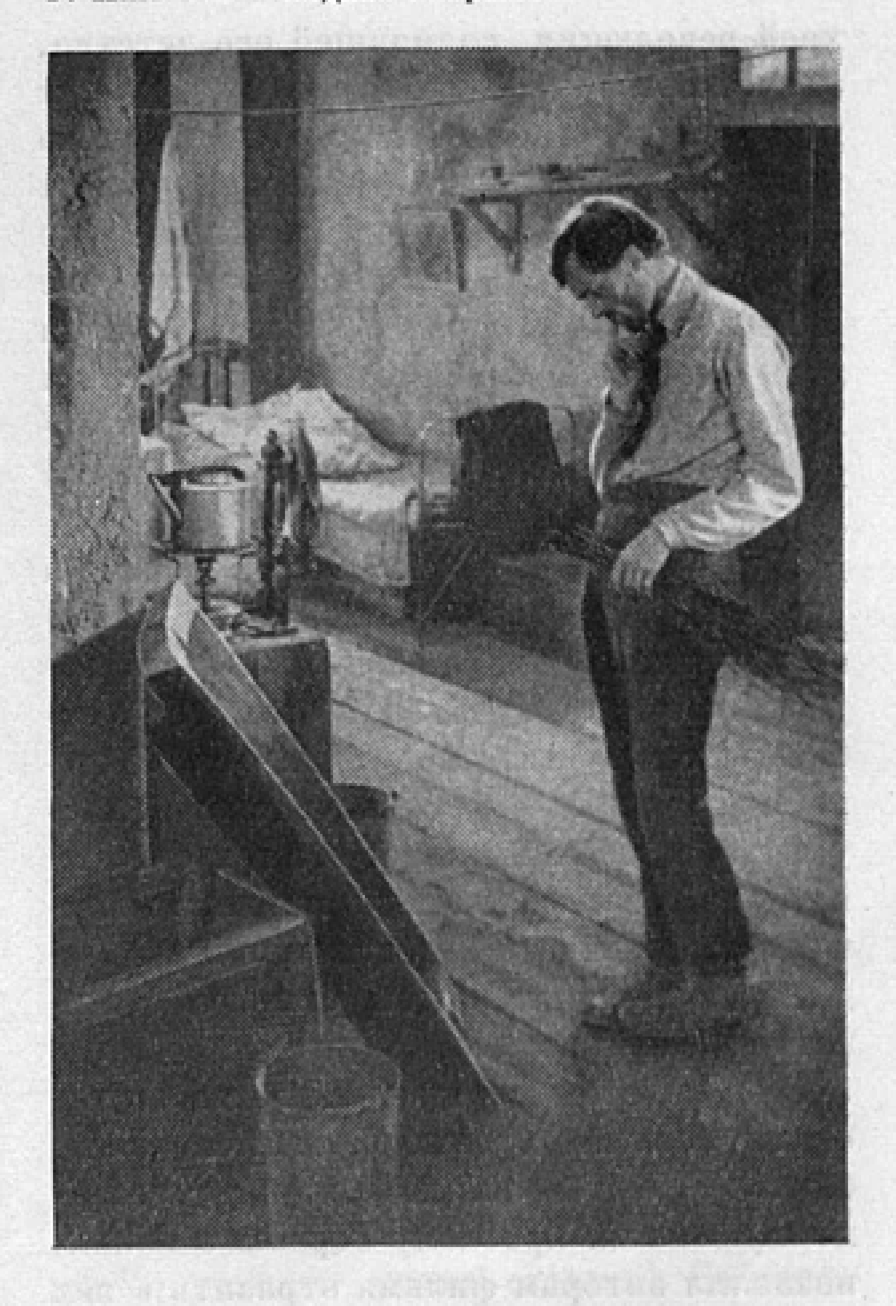
Фильм получился правдивый и романтический. В нем жил неповторимый воздух эпохи. Он был почти документален.

Поэтому он с таким успехом прошел у нас, поэтому он так поразил буржуазного зрителя на Западе. Поэтому он до сих пор живой и до сих пор волнует.

Сюжет его довольно прост.

Молодая крестьянка Катька (которую играла Вероника Бужинская) пришла в Ленинград, чтобы заработать денег на корову. Она стала частной торговкой

«Катька — Бумажный ранет».
Ф. Никитин — Вадька Завражник



яблоками. Поверив «шикарному» мужчине Семке Жгуту, вору и бандюге, она сошлась с ним и родила от него ребенка. Но Жгут бросил ее ради более «интеллигентной» девицы — торговки парфюмерией Верки (ее играла Б. Чернова).

Катька пожалела и пригрела у себя бездомного бродягу, деклассированного интеллигента Вадьку Завражника. Он не приспособлен к жизни, но честен, добр и не растерял еще душевной чистоты. Тяготясь своим положением нелегальной торговки, Катька поступает на завод, а Вадька в качестве няньки присматривает за ее ребенком. Чувство благодарности постепенно превращается у него в любовь к Катьке и к ребенку. Запуганный сти-

хией революции, сломавшей его детство, погубившей семью, Вадька продолжает всего бояться. И теперь он трусливо уступает Семке, заподозрившему его в связи с Катькой и взревновавшему ее к нему. Вадька дает Семке клятву «не быть ейным хахалем». Он раздавлен стыдом за свою слабость и, не умея найти другого выхода, решает покончить с собой. Но попытка утопиться кончается для него трагикомически.

В это же время Семка, застигнутый на месте преступления, спасаясь от милиции, проникает в Катькину комнату, переодевается в ее платье и, захватив с собой ребенка, пытается скрыться. Вадька, возвращаясь после неудачного самоубийства, перехватывает его и в отчаянной драке задерживает до прихода милиции. Все кончается заслуженным возмездием злу и хэппи-эндом святого Катькиного семейства.

Сюжет несложен предельно, но он вобрал в себя все противоречия нэповского быта и, будучи нацелен на остросовременную тогда проблему борьбы с нэпом, позволил авторам фильма отразить в нем не только время, но и становление людей в этом времени.

И то, что мой герой Вадька делался в конце концов своим человеком в новом формирующемся обществе, было смело и необычно и в то же время убедительно.

Я сразу почуял глубины в тексте сценария. Он был удивительно близок мне самому: и меня революция выбила из традиционной колеи. Правда, я не опустился на дно, как Завражник, но, так же как и он, я был по происхождению чужим победившему классу, вызывал к себе сдержанно-подозрительное отношение. Но я был старше Завражника и раньше понял, что мне по дороге с революцией.

Кем будет Вадька во второй — ненаписанной и непоставленной серии? С кем и как он пойдет? — задавал я вопрос самому себе. И без колебания я видел его, как и себя самого, строителем нового общества.

Поэтому я снабдил Вадьку «добрым глазом на мир», сохранил в нем лучшие черточки, унаследованные от детства: застенчивость, деликатность, стремление к чистоплотности внутренней и внешней во всех обстоятельствах и при всех условиях.

Мой Вадька знал и видел зло, но он не терял своей доверчивости, своего открытого отношения к людям.

Ощутив его внутренний мир и определив мотивы его поступков и реакций, я еще не знал, какова внешняя оболочка моего Вадьки. Для этого мне нужно было отправиться на Лиговку — по совету Эрмлера. И вот, соорудив при помощи моей квартирной хозяйки соответствующий костюм — такой достоверный, чтобы мир шпаны не заподозрил во мне чужака или, не дай бог, переодетого «лягавого», я отправился на Лиговку.

Короче говоря, я был одет в тот самый костюм, в котором пробовался и впоследствии снимался.

Я никогда не отличался смелостью в отношениях с людьми (исключая ту, которая связана с моими творческими поисками) и потому вначале растерялся. Я не умел, не знал, как завязать нужные знакомства, и больше издали наблюдал за интересующим меня народом.

Но постепенно робость моя прошла, появились знакомые, даже «приятели», и я убедился, что играю свою роль достоверно и что лиговские аборигены воспринимают меня, как немного чудного, «не в себе», но все же своего парня!

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ

Утром того дня, когда была назначена проба, я решил провести для себя генеральную репетицию. Перелистывая накануне сценарий, я вдруг обнаружил, что из поля внимания моего выпала одна крошечная, проходная сценка: отчаявшийся, голодный Вадька протягивает руку за милостыней.

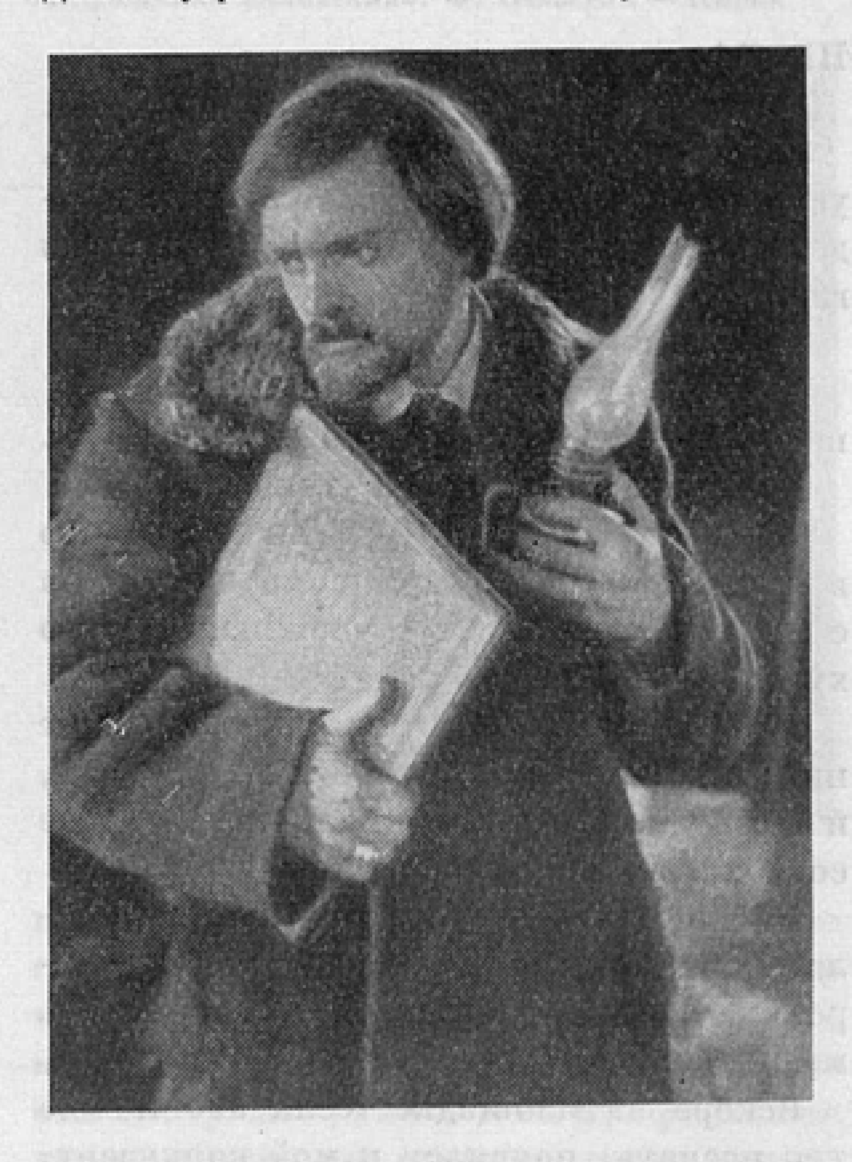
Теоретически я представлял себе, что это такое: понимал логику действий этого человека, но чувствовал, что этого недостаточно. Ведь попросить подаяние было не так-то просто человеку, который все же учился в гимназии, воспитывался в интеллигентной семье. Он должен был сгорать от стыда. Но для этого мне нужен был личный опыт. Вдруг показалось, что именно эта проходная сценка сможет сыграть для меня решающую роль. Надо проделать этот опыт!

И вот в девятом часу утра я пошел к Кузнечному рынку и остановился возле паперти Владимирского собора, поджидая подходящий для моих целей объект.

От угла Колокольной ко мне не спеша приближалась миленькая старушка в старинном черном чепце, с серебряными букольками, выбивавшимися из-под него, с румяными яблочками на щеках — такая вся уютная, славная, источающая доброту. Я решился, снял свою шляпчонку и протянул руку. Сказать я ничего не мог, так как язык мой буквально прилип к гортани.

Она остановилась, подняла лорнет, посмотрела на меня, очевидно для того, чтобы убедиться в том, что не ошиблась. Затем лицо ее приняло сердитое выражение, маленькие сморщенные губы сложились возмущенным кружочком, и она, потрясая своей головкой, сказала:

«Дом в сугробах». Ф. Никитин — музыкант



— Молодой человек!.. Такой молодой!.. Стыдно! Очень стыдно! Работать надо! — и удалилась, величественная и неприступная.

Я почувствовал, как покраснел и покрылся испариной. Мне казалось, что вся площадь, весь город смотрят на меня с уничтожающим укором.

Но через минуту чувство удовлетворения и радости разлилось во мне: я добыл нужный опыт переживания.

Когда я приехал на студию, Эрмлер не столько удивился, сколько обрадовался моему виду: «Готовый Вадька! Вот так и снимайтесь. Больше ничего не нужно».

— А грим? — спросил Рафаил Музыкант.

— Только тон.

ПРОБА

Музыкант привел меня в гримерную, усадил к молодому светловолосому и худенькому гримеру с острыми, голубыми глазами.

— Это на Вадьку, Антоша.

— А что же ему надо еще делать? У него все, что надо, есть. Только тончик.

— Правильно, только тончик.

Это был Анджан — великий гример в будущем, а тогда скромный юноша с руками пианиста и чутьем настоящего художника.

Через десять минут тот же Музыкант привел меня во внутренний двор студии, и здесь у кирпичной стены прямо на траве состоялась моя первая проба.

Жильцы соседнего дома повысовывались из окон и без стеснения комментировали нашу работу, переговариваясь между собой.

Вскоре на площадке (если это можно так назвать) появился и мой конкурент, которого одели в костюмерной. Взглянув на него, я почувствовал себя еще увереннее. Это был переодетый актер, а не Вадька Завражник. Такой не мог быть мне конкурентом.

Оператор Евгений Михайлов поставил меня в кадр, в руки мне дали куклу, завернутую в одеяло, и ко мне подошел Иогансон, чтобы объяснить задание.

Эту пробу режиссировал Иогансон. Так как вдвоем работать над одной сценой трудно, то режиссеры поделили картину на две части: в одной были все сцены с положительными героями, в другой — с отрицательными. Затем Иогансон и Эрмлер тянули «на спички», кому какая половина достанется. Линия Катьки — Вадьки (положительная) досталась Иогансону. Поэтому и пробу производил он. Эрмлер только присутствовал.

Задание было таково: Вадька укачивает плачущего ребенка, к которому чувствует уже любовь, но делает это неумело. Он приходит в отчаяние от своей «нянькинской» бездарности. И как раз в это время входит Семка Жгут, приказывает ему положить ребенка и подойти к нему.

Сценка эта очень ясного действия, она дает возможность найти много актерских приспособлений, выявить много нюансов вадькиного поведения. Я был совершенно готов к ней и сразу же, с первой репетиции, проделал все так, что Эрмлер заулыбался, подмигнул мне и стал что-то оживленно говорить присутствующим Соловцову и Гудкину — моим будущим партнерам, указывая на меня. Видимо, он говорил нечто одобрительное. Иогансон тоже остался доволен и сделал лишь несколько незначительных замечаний. Михайлов смотрел на меня ободряюще и только попросил держаться в рамках кадра, не выходить из света и не делать очень резких движений.

Эрмлер немногословно и сдержанно похвалил меня, остальные к нему присоединились и стали меня подробно расспрашивать о ролях, которые я сыграл, о моей школе. Когда я с гордостью объявил, что моей школой является Вторая студия МХАТа, что я верный последователь учения Станиславского, Эрмлер поморщился, а один из присутствующих с апломбом изрек:

— Эта детская болезнь пройдет здесь быстро.

Я было хотел, как и всегда в таких случаях, полезть в словесную драку, но вовремя вспомнил, что в кино ничего еще не сделал, и промолчал.

Эрмлер заметил, что я протестую,— он все видел своими грустными серыми глазами — и сказал примирительно:

— Никитин — театральный актер, но держу пари, что он уйдет в кино. И очень скоро.

Мне запомнилось это пророчество не потому, что оно действительно исполнилось через два года, но потому, что тогда оно прозвучало для меня как утверждение на роль.

Когда съемка кончилась и все очень тепло прощались со мной, Эрмлер и Иогансон, совещавшиеся в сторонке, подошли ко мне. Эрмлер дружеским жестом положил руку на мое плечо, а Иогансон проникновенно сказал:

— Считайте, что роль ваша. Позвоните нам послезавтра днем. Наверное, будет уже известно, когда у нас первая съемка. Она будет на Апраксином рынке. Будете помогать Катьке и носить ей ящики с яблоками.

Так оно и произошло через несколько дней.

РЕЧЬ В НЕМОМ КИНО

Это звучит парадоксально, не правда ли? И тем не менее по поводу речи, слова в немом фильме я спорил со своими товарищами.

— Зачем ты выговариваешь все слова? «Я спрятал ребенка, чтобы его не нашел Семка!» Это длинно и некрасиво. Скажи: «Апля-то-сем» — за тебя же работает надпись на экране!

— Ну, посмотри сам на экран: что хорошего в том, что ты шлепаешь губами? Надо только чуть шевельнуть ими, и все.

Они хотели мне добра, они по-товарищески, искренне стремились передать мне «кинематографическую актерскую технику».

Они показывали, как надо поворачивать глаза на крупном плане, а не вращать ими, как в театре. Скажем, надо слева, сверху, медленно поворачивать глаза направо, опуская при этом зрачок все ниже, чтобы к середине движения они смотрели прямо в пол, и, продолжая движение дальше направо, снова поднимать взгляд до уровня, с которого движение глаз началось.


«Парижский сапожник». Ф. Никитин — Кирик

Они показывали также, как надо не засорять экран неорганизованной мельтешней движений и работать на скупых, отобранных жестах.

Но я решительно протестовал против такой «техники» и очень резко спорил с товарищами, спорил гневно и темпераментно. В конце концов они от меня отстали, но при всяком удобном случае пускали в меня шпильки и высмеивали. Делали они это добродушно, с юмором, но моя мнительность мешала мне этот юмор почувствовать.

К концу картины отношения наши так обострились, что я почти не разговаривал с моими товарищами. К тому же самый факт разделения картины на две части сыграл нездоровую роль в коллек-

тиве. Эрмлеровская половина, как более сильная (отрицательная ведь!), стала уже иногда мешать мне работать. Я старался не пускать их на наши съемки в павильоне, но это было невозможно. Тогда я прямо заявлял, что пока такие-то товарищи не выйдут из павильона, я сниматься не буду. Конечно, им приходилось покинуть павильон, но представляете себе, как накипало в них против меня. «Отвратительный, вздорный характер! — покатилось по фабрике.— С ним невозможно работать!»

Думаю, что я тогда был очень неправ. Мне следовало быть более выдержанным и добродушным, но я был слишком горяч.

Естественно, что и на просмотрах материала — а тогда материал смотрели все участники картины и дубли отбирались режиссерами тут же, в разноголосице противоречивых мнений,— я не был объективен и начинал или беситься, или приходить в отчаяние.

Спасибо Иогушке, Вероничке Бужинской, Жене Михайлову и Роне Музыканту — они очень поддерживали меня и многое мне извиняли. С Эрмлером же отношения охладились. Впрочем, от него самого я слышал в свой адрес только безобидные остроты.

«КОМНАТА КАТЬКИ»

Она была первым моим павильоном. До того в этом фильме и в двух предыдущих картинах у меня были только натурные съемки.

Когда я пришел накануне первой съемки в «комнату Катьки» — ее в это время обставляли (тогда еще не было «дня освоения»),— то на меня сразу пахнуло правдой жизни. Прекрасный художник делал и обставлял эту декорацию — Евгений Еней. И самым удивительным было то, что Еней, еще очень плохо говоривший по-русски (он бывший венгерский военнопленный), так точно почувствовал все русское: и старое и современное. Ему удалось слить все это во внешнем облике картины.

Я принял самое живое участие в подборке реквизита и целый день «обживал» для себя эту комнату. Я поверил в нее.

Уже тогда зарождались во мне какие-то не всегда ясные представления о том, как участвуют эти вещи в жизни моего Вадьки. Они подсказывали мне какие-то приспособления, которыми потом, во время съемок, я буквально забрасывал Иогансона.

В этом павильоне есть сцена, которой в сценарии не было,— мы придумали ее сами: Катька оставляет у себя Вадьку ночевать, но постилает ему на полу, чтоб «не подумал чего».

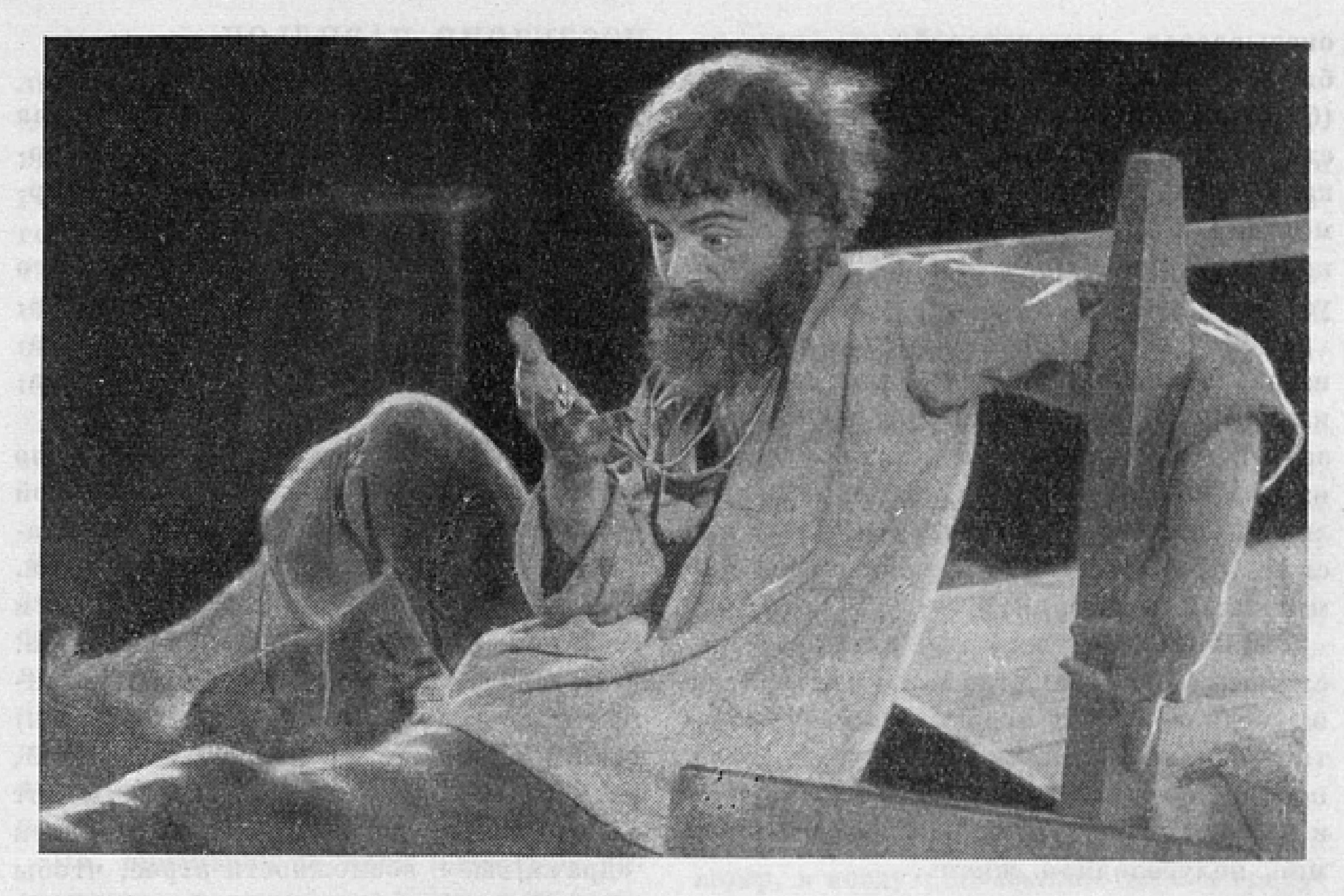
Я отрезал по шву спинку рубашки и пришил к ней вверху и на пояснице завязки (это создавало спереди впечатление, что сорочка целая). То же самое я проделал и с носками, обрезав след и приделав завязки, как к карпеткам.

В результате, когда я снимал ботинки, на полу отпечатывались следы обнаженных ног. Когда же я после этого снимал пиджак, то перед зрителем представала обнаженная спина и завязки рубашки.

Не для смеха я делал все это, а потому, что в этих мелочах правдиво выражался характер героя, которому с детства привита привычка «прилично выглядеть». И вот, даже скатившись на дно, он эту привычку поддерживал со всей своей изобретательностью.

Иогансон, приняв мое предложение, развил и акцентировал его, дав Катьке новую реплику: «Давай, я починю». И опять-таки просто протянуть рубашку неинтересно. Тогда и родилась сценка,

«Обломок империи». Ф. Никитин — Филимонов



где Вадька снимает рубашку, закрывшись с головой одеялом, а затем, высунувшись из-под него, застенчиво просит Катьку отвернуться — не дай бог, она увидит его плечи и руки обнаженными.

В «Катькиной комнате» встретился я дважды и со своим партнером Валерием Соловцовым, игравшим Семку Жгута. Несмотря на то, что он принадлежал к «враждебному лагерю», мы нашли с ним общий язык. Он работал на своей «кинематографической технике», тщательно отбирая жест, неторопливо, несуетливо (как иногда я), произнося вместо реплик «Пля-пля, пля-пля», но фантазия его не дремала, и он легко шел навстречу моим неожиданным импровизациям.

Я же, видя результаты на экране, все больше убеждался в том, что я прав. Эрмлер как-то сказал, указывая на Сергея Герасимова, Петра Соболевского и Андрея Костричкина — актеров ФЭКСа: «Вот это киноартисты, Федька. Настоящие киноартисты! Тебе не плохо бы у них поучиться».

Но я ожесточился и не хотел учиться тому, что противоречило моей школе и моей творческой природе.

Конечно, я не был прав тогда на все сто процентов. Мое несчастье заключалось в том, что я на несколько лет вперед предвосхищал события.

КОЕ-ЧТО О БЫТЕ

Несколько ранее я говорил о том, как удивило меня, что проба состоялась во дворе студии, а не в павильоне. Вскоре я узнал причину этого. Наша картина была,

оказывается, внеплановой, на нее не было никаких ассигнований, и директор (бывший матрос, милейший и смекалистый парень) выкраивал для картины какие-то крохи, урывая от других, таких могучих в финансовом плане, как «Декабристы» и «Леди Макбет Мценского уезда».

В силу этого нашей картине сначала не давали павильонов и снималась лишь натура, не требовавшая почти никаких затрат. Осветительную аппаратуру на натурных съемках тогда еще не применяли. (За исключением ночной натуры, где снималась, например, моя сцена под памятником Екатерине.)

Только после того, как дирекция посмотрела немало отснятого материала и убедилась, что игра стоит свеч, картине начали выделять деньги, а мы стали получать зарплату. До этого же, то есть в течение двух-трех недель, продолжалась моя полуголодная жизнь.

Правда, теперь было все-таки легче, так как я не был уже одинок, и иногда удавалось перехватить рубль-другой.

Удавалось перехватить кое-что и лично у директора. Обычно если это совпадало во времени, мы, то есть голодные актеры, поджидали его у входа на студию между четырьмя и пятью часами, когда он возвращался из деловых поездок в своем черном драндулете неведомой марки.

Он сразу же замечал нас и, отпустив шофера, оглядываясь по-воровски, доставал «из широких штанин» горстку полтинников и совал по одному в руку каждому из нас. Тут же мы отправлялись на крытый рынок, находившийся в нынешнем пятом ателье, и там предавались лукуллову пиршеству. Собственно, это и была наша единственная дневная еда.

ПОСЛЕДНИЙ ПАВИЛЬОН

Это была лестница, на которой жила Катька, а этажом выше — Верка, торговка парфюмерией, со сводней, квартирной хозяйкой.

На этой лестнице, на площадке второго этажа, перед дверями Катькиной квартиры, должна была состояться наша знаменитая драка с Семкой Жгутом — Валерием Соловцовым.

Два дня мы катались с Соловцовым по этой проклятой площадке, пол которой был залит каким-то гнуснейшим составом, напоминавшим шлак с цементом.

Мы были сплошь в кровоподтеках и ссадинах, не избежали даже рваных ран.

Конечно, Соловцову при его великолепном физическом развитии (он спортсмен) было совсем нетрудно справиться со мной, но тогда не было бы этой сцены. И вот Соловцов поддавался, снижая свои «драчливые» возможности втрое, чтобы как-то уравновесить наши силы. Из-за этого он пострадал не меньше, чем я. Поистине мы оба жертвенно положили себя на алтарь искусства.

А над нами «судействовал» и одновременно «болел», руководил дракой Эрмлер, то подзадоривая, то высмеивая, то изничтожая нас «за бездарность».

Я уже не помню теперь, по скольку дублей каждого кадра драки сделали мы. Но помню только, что один и тот же кадр (по смысловому и действенному его содержанию) снимался с разных точек, в разных ракурсах: то со штатива, то с рук, при помощи «кинамки».

Великолепно снял Евгений Михайлов эту сцену, как, впрочем, и весь фильм. Его операторскому мастерству, его культуре, его вкусу настоящего художника во многом обязана «Катька» своим успехом.

И вот в этом павильоне, где встретились два «враждебных лагеря» на совместной творческой работе, оказалось вдруг, что обе группы хотят одного и того же, болеют одним и тем же, одинаково горячо отдаются съемочному процессу... только в методике, в принципах работы стоят на разных полюсах. Но, едва окончив этот павильон, я снова ощетинился — «нас жажда крови развела».

«РАЗНЫЕ ШКОЛЫ»

Как ни посмеивались надо мною мои «противники», но они не могли не видеть, что методика моей работы приносит хорошие плоды. И бессознательно, наверное, что-то менялось в их собственной работе. По крайней мере, «на лестнице» мы с Соловцовым работали так, что на экране разница между нами не проявлялась.

Но, признавая за мной известные достоинства, товарищи не могли и не хотели признать «мою школу».

В то время «театр», «театральное» были бранными словами у всех «левых» кинематографистов. Они были убеждены, что законы актерского мастерства в кино совсем иные и что они являются первооткрывателями этих законов.

По одному этому я оказался в неизбежном конфликте со всем тем новым советским кинематографом, который по идейной направленности его был единственно мне близок и родствен. Со старым кинематографом Сабинского — Висковского и даже Гардина я был во вкусовом и в идейном разрыве*.

* Впрочем, надо сказать, что мне здорово повезло. Сам Эрмлер был стихийным реалистом. Он шел «от жизни», а не от теоретических построений.

Поэтому хоть Эрмлер и ругал все театральное, как другие левые режиссеры, но на мою правду существования перед аппаратом отзывался очень чутко.

ПОСЛЕДНЯЯ СЪЕМКА

Как это обычно бывает в кинематографе, напоследок осталась единственная и самая трудная натурная сценка — самоубийство Вадьки.

Был уже сентябрь, по утрам даже заморозки. И вот надо было сниматься в воде.

Я должен был прыгать с моста, соединяющего Каменный и Крестовский острова. Задумано было так: на мосту Вадька снимает пиджак, кладет его на перила, крестится, мысленно прощаясь с жизнью, и, натянув обеими руками шляпчонку, кидается в воду. На секунду он скрывается под водой, затем (отплевываясь) показывается его голова, мы видим потом его в воде уже по грудь, и наконец он встает во весь рост, и река оказывается ему ниже колен.

Был солнечный день с часто набегавшими облаками, сильный и прохладный ветер, в воздухе не больше десяти градусов, в воде... наверное, еще меньше. Правда, прыгал с моста (высота — метров пять) мой дублер, но в самой речке снимался я.

В вадькином костюмчике я совершенно продрог уже до съемки и приготовился к неизбежному воспалению легких на следующий день.

Группа понимала, конечно, риск этого дела, но кинематограф — очень жестокое искусство, и где-то в тайниках души иные радовались, наверное, что это последний кадр с моим участием и что если я и заболею после него, то выходу картины это уже не помешает. Но этим я отнюдь не хочу сказать, что съемку оттягивали нарочно. Для кинематографистов главное — снять хороший кадр любой ценой, даже с риском для жизни, не только чужой, но и собственной. Это диктует специфический киноазарт, овладевавший

группой при съемке интересного, выигрышного кадра.

И вот мы снимаем один дубль... Мокрого, меня обдувает холодный ветер, пока я стою в ожидании солнца или каких-то операторских поправок (смена объектива, экспозиции... а то и перезарядка пленки — ее почему-то перезаряжают каждый раз, когда идет особенно тяжелый для актера кадр).

Но вот снято два дубля... Я синею, дрожу мелкой дрожью... Еще один дубль, и меня наконец везут в стареньком лимузине.

Сэм Герштензанг (наш администратор) наливает стакан водки: «Пей, Федька, пей скорей!» Роня держит наготове кусок хлеба с колбасой. Я пью эту противную водку, которую не хочет принимать мой организм, пью, и зубы выбивают дробь о стакан.

Как меня привезли домой, как втащили на пятый этаж и сдали жене (уже вернувшейся из Крыма), как она растирала меня водкой и заворачивала во все теплое, что нашлось дома,— не помню.

И вот странное киновское везенье (до поры до времени) — на другой день я был совершенно здоров... и совершенно свободен от картины.

ПРЕМЬЕРА «КАТЬКИ»

состоялась в конце сентября вечером в кинотеатре «Сплендид-Палас» (ныне кинотеатр «Родина», над которым четыре этажа нашего Дома кино).

Уже за неделю до этого «добрые люди» при встрече рассказывали: по кинофабрике ходит слух, что «Катька» была бы совсем хороша, если бы не Никитин. «Уж его резали-резали, да он в сюжете, проклятый, крепко сидит. Такой театр разводит — смотреть тошно!»

С момента последней съемки (самоубийства) я ни разу не был на фабрике. Поэтому «слухи», которые мне передавали, повергли меня в тяжелое состояние. Я решил, что и вправду, может быть, я резко выделяюсь и выгляжу театрально в общем строе картины.

Дня за три до премьеры «Катьки» я получил по почте пригласительный билет на два лица. Сердце буквально облилось горячей обидой. По почте! Без сопроводительной записки! Как совершенно постороннему лицу!

Мрачный, направился я с женой на премьеру. Мелкий осенний дождик блистательно аккомпанировал моему настроению.

С физической горечью во рту я занял место в середине зала и поспешно сел, чтобы спрятаться за людей, с ужасом представляя себе, какой позорный провал меня ожидает.

Наконец после нескольких «третьих звонков» публика уселась, свет погас, тапер взял первые аккорды — и на экране возникла «Катька».

Вот они — знакомые, многожды пережитые кадры проходов у Аничкина и Чернышева мостов, между колоннами Казанского собора; вот мокрый памятник Екатерине и мое ей ненавидящее: «стерва».

Но что это? Зал смеется. Дружно смеется! Неужели это меня так принимают?

Кадры движутся в стремительном темпе, и бешено колотится сердце.

Вот сцена моего первого ночлега у Катьки. Я снимаю ботинки, и на экране крупно демонстрируется хитрая механика моих носков. Вот я повертываюсь спиной к зрителю и демонстрирую голую спину в рубашке на завязочках. Дружный хороший смех, одобрительные возгласы по-

близости, ободряющее пожатие жениной руки... Все принимают, все. Ничто не проходит мимо зрителя; он замечает все мелочи, все самые малюсенькие подробности. И чем дальше, тем все сердечнее делается аудитория, уже аплодируют отдельным кадрам.

Успех! Несомненный, большой успех картины!..

Долгими горячими аплодисментами встречает зритель финал и продолжает еще аплодировать при свете, не спешит уходить. Множество реплик со всех сторон, и в них я улавливаю свое имя. Какие-то незнакомые люди трясут мою руку, возле нас образуется целая толпа. Лица разрумянены, глаза блистают. Успех, несомненный успех!

У выхода в фойе я вижу могучую фигуру Николая Федоровича Монахова. Он сам направляется ко мне, обнимает, целует, говорит мне какие-то большущие похвалы. Следом за ним меня поздравляют товарищи по театру.

Я еще не понимаю значения того, что случилось, но я уже чувствую, что это хорошо, более чем хорошо, и рот мой, раздвинувшись до ушей, закаменел в счастливой улыбке.

Вот подошел Иогушка, и мы крепко обнялись с ним.

Подходит Сабинский и с удивлением говорит: «Хорошо!» Сам небожитель Ивановский с одобрением издали смотрит на меня и кивает головой... Словом, как говорится, «на утро я проснулся знаменитым». А когда картина пошла в прокат, то эта «знаменитость» обернулась ко мне своей обратной стороной: в трамваях, в магазинах, на улице люди толкали друг друга в бок и, указывая на меня пальцами, говорили: «Смотри, смотри: вон этот шпаненок... из «Катьки — Бумажный ранет».

ОДА ТОВАРИЩАМ

Я благодарен судьбе за то, что она свела меня с прекрасными актерами — Вероникой Бужинской, Урсулой Круг, Варварой Мясниковой, Милли Таут-Корсо, Татьяной Оковой, Людмилой Семеновой, Беллой Черновой, Семеном Антоновым, Яковом Гудкиным, Валерием Соловцовым. За то, что я испытал на себе воздействие высокой культуры и большого таланта оператора Евгения Михайлова и художника Евгения Енея.

Мне повезло, что самые первые серьезные шаги мне помог сделать Эдуард Иогансон — режиссер большой культуры, тонкий, чуткий. Только его необычайная скромность и полное отсутствие «клыков» могут объяснить, почему он остался в тени.

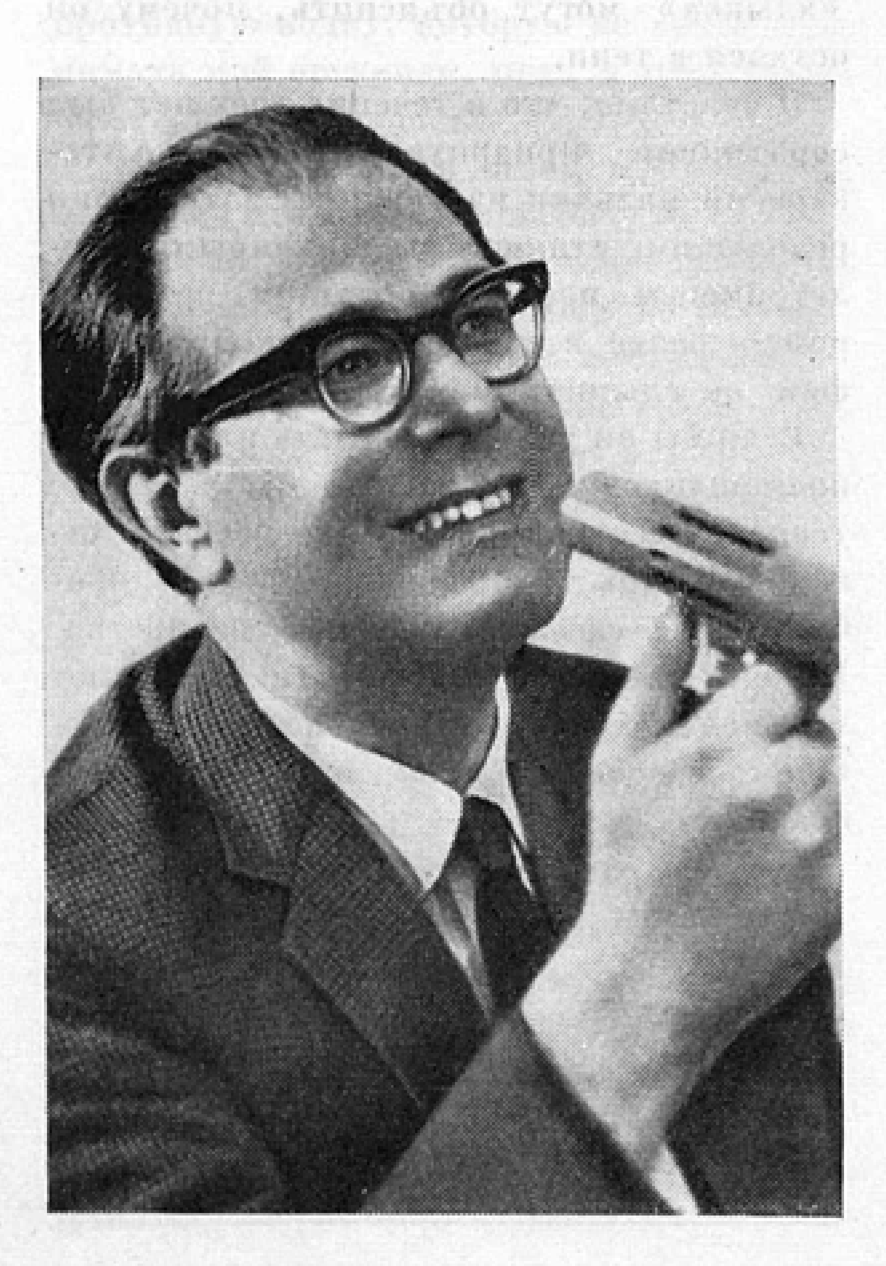
Я счастлив, что в течение трех лет был соратником Фридриха Эрмлера. Аптекарский мальчик из Режицы, затем воин революции, ставший талантливым кинолетописцем партии, большим режиссером, — разве в этой феерической биографии не слышен могучий ветер Октября?

Если бы он успел прочитать эту оду, то насмешливо прищурился бы — он не терпел высокопарности — и резанул бы какой-нибудь грубоватой остротой, чтобы снять «федькину восторженность». Но мне кажется, что спустя сорок лет можно так восторженно говорить о прошлом, особенно если оно было прекрасным.

У микрофона...

Когда на экраны вышел фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», нас, документалистов, поразило многое в мастерстве, с которым он был сделан. И, в частности, удивительный, неповторимый голос автора-рассказчика. Фильм был «рассказан» человеком, глубоко продумавшим и пережившим каждую мысль, каждое слово.

Потребовалось совсем немного времени для того, чтобы с экрана все чаще и чаще зазвучали голоса не только режиссеров, но и авторов текста. В некоторых случаях не безуспешно — с какой-то долей своеобразия и обаяния, как, например, в фильме С. Школьникова «Там, где жил Хемингуэй», где свой текст очень мягко, лирично и умно прочел Константин Симонов. И надо сказать, здесь не помешало даже его легкое грассирование.



Все это — бесспорные удачи. Плохо то, что под сомнение была поставлена сама профессия диктора кино.

Да, действительно, сегодня уже невозможно просто невыносимо слушать с экрана зычный, красивый, «поставленный» голос, вещающий в полную силу и с одинаковым пафосом и о сборе урожая, и о новой домне, и о рекордном опоросе, и об опавших листьях. Человека единственного и неповторимого, размышляющего и неравнодушного хотят сегодня не только видеть, но и слышать с экрана зрители. И этот возросший интерес зрителя к человеческой личности автора — будь то режиссер, сценарист или артист-диктор — выявляет сегодня людей истинно талантливых.

...Еще задолго до того, как я встретился с Рувимом Выгодским, я уже считал его своим хорошим знакомым. Впервые его голос прозвучал для меня в фильме «Ленинград в борьбе». То ли потому, что Ленинград тогда был для всех гордостью и болью, то ли потому, что голос диктора был не просто голосом рассказчика, а в нем звучали живые интонации очевидца, но этот голос надолго запал в памяти.

Я вспомнил о нем спустя много лет в спокойном и безмятежном Копенгагене на съемках фильма «В гостях у Бидструпа». Вспомнил потому, что, выстраивая в уме еще не снятый фильм, где-то вдруг услышал знакомые интонации — интонации Выгодского.

Нас с режиссером Л. Даниловым предупреждали: «У Выгодского официальная манера, он строго информирует о событиях, а у вас лирическая новелла...» Мы не послушали. И наше доверие было вознаграждено. Это была небольшая, но необычная для него работа, высветившая новыми гранями его незаурядное мастерство.

Выгодский здесь смог быть столь же разносторонним, как и характер человека, о котором он рассказывал: он то размышлял, то утверждал, то иронически улыбался невидимой зрителю улыбкой... И только в процессе этой работы я понял, какое сложное и тонкое искусство — работа диктора кино.

За плечами у Р. Выгодского целая кинолетопись. Тридцать лет у микрофона — это сотни фильмов.

Переломным этапом в творчестве Выгодского можно считать его работу над фильмами Анатолия Колошина «За рампой — Америка», «Мексика, которую мы любим», «Сплит — город трагедии и братства». Картины разные, и по-разному звучит в них голос за кадром: мгновенные переходы от элегии к гротеску, от героики к юмору... И бывали моменты, когда я с трудом узнавал Выгодского — не верилось, что человеческий голос может иметь такой диапазон в выражении чувств, мыслей, характеров.

В конце прошлого года в Лейпциге фильм А. Медведкина «Тень ефрейтора» получил Особый приз фестиваля. Текст в фильме читал Р. Выгодский. При обсуждении фильма на Центральной студии документальных фильмов Анатолий Колошин сказал: «Точные интонации диктора в совокупности с изображением и текстом вызывают глубокие ассоциации. А строгая и мужественная манера придает законченность замыслу».

Рамки статьи не дают возможности даже вкратце перечислить все фильмы Выгодского. Я не оговорился, сказав «фильмы Выгодского», потому что в каждом — частица его души.

Кроме кино знакомый голос мы можем услышать по радио. И довольно часто.

13 января 1944 года из Ленинграда он возвестил всему миру о ликвидации блокады... А недавно читал рассказы Альберто Моравиа...

В начале войны



Дома у меня хранится пластинка, обошедшая весь земной шар, — «Ростовские звоны». Комментирует ее все тот же голос...

Выгодский ищет, экспериментирует, записывается в радиоспектаклях, выступает с концертами.

Тридцать лет работы у микрофона — притом что самому артисту нет еще и сорока пяти! Это уже много, но многое еще впереди. И многое зависит не только от самого Рувима Выгодского, но и от тех, кому доведется работать с ним над новыми фильмами.

В. Микоша

Художник и его труд

Библиография

Н. Козюра

Книга эта не о киноискусстве и его деятелях. Однако то, о чем в ней говорится, имеет прямое отношение и к киноискусству и к художникам экрана. Автор назвал ее «Искусство и эстетика», и рассматриваются в ней только те вопросы эстетики, которые непосредственно связаны с искусством. Это подчеркнуто подзаголовком — «Введение в искусствоведение».

Адресована книга творческой интеллигенции и студентам художественных вузов, и поэтому в центре внимания автора, естественно, находятся те вопросы, которые всего больше интересуют художников.

Общеизвестно снисходительно-ироническое отношение художников к теории искусства. Но что бы там ни говорили, а между искусством и теорией существует всегда связь, и даже не связь, а давний брак. Теория иногда играет в нем роль докучливой жены, которая постоянно раздражает, а вместе с тем обойтись без нее никак нельзя. В самом деле, есть ли на свете художник, не испытывающий настоятельной потребности попытаться ответить на бесчисленные вопросы о сути творчества, о форме и содержании, о прекрасном, о художественной правде, о законах жанра, о границах условности и т. п. и др.? Разговор об этих проблемах, исследование которых входит в компетенцию эстетики, составляет содержание книги А. Зися. Категориям эстетики в нашей специальной литературе не очень повезло. Во многих работах, авторы которых чрезмерно склонны к высоким абстракциям, эти категории настолько оторвались от почвы реальности, что превратились в сухие кирпичики, пригодные только лишь для головокружительных логических конструкций, доставляющих удовольствие разве что их создателям. (Заметим в скобках, что именно этим авторам и обязана эстетика настороженным к ней отношением со стороны художников.)

В книге «Искусство и эстетика» есть специальная глава «Эстетические категории и художественное освоение мира». Она интересна широким историческим подходом к происхождению и содержанию эстетических категорий. Автор анализирует различные системы их классификации, четко выделяя те узловые, вокруг которых группируются все остальные. Он излагает различные точки зрения на соподчиненность категорий эстетики, а свою точку зрения обосновывает, опираясь на практику современного искусства.

В книге А. Зися нет дремучей наукообразной терминологии. Даже такие залогизированные категории, как объективное и субъективное в искусстве, раскрываются в ней свежо, на фактах жизни и истории искусства.

В произведении искусства, создаваемом художником, не могут не сказаться сознание художника и его самосознание, оценка мира и понимание своего в нем места, взгляд на себя со стороны. Марксистская эстетика придает поэтому огромное значение личности художника, его мировосприятию и мировоззрению. От сознания художника, его гражданской позиции, мужества зависит, насколько глубоко может он проникнуть в сущность общественно значимых явлений жизни. Не выражается ли важнейшая грань таланта художника прежде всего в его обостренном безошибочном чувстве правды жизни?

Так автор подходит к проблеме о рациональном и эмоциональном в художественном творчестве. Марксистская эстетика вовсе не рационалистична, как ее порой изображают наши противники. К. Маркс писал, что человек осваивает мир не только разу-

---

А. Зись. Искусство и эстетика, М., «Искусство», 1967.

мом, но и всеми своими чувствами, и в этом ему очень помогает искусство. Нельзя, конечно, представлять себе дело так, говорит А. Зись, что рациональное и эмоциональное существуют независимо друг от друга, однако в их движении нет и полной синхронности. Существуют и преимущественные способности к восприятию в формах или звуках, красках или объемах. Сама по себе глубина мысли не делает человека художником, но художник, обладающий глубиной мысли, имеет неоспоримые преимущества, хотя логика чувств и логика отвлеченного мышления и не совпадают. Есть границы отвлеченной логики в понимании жизненных событий. Социальная жизнь имеет, как и жизнь природы, свои законы, но в поступках людей, в их сердечных движениях нет той последовательности, которая составляет основу законов природы и общества. И художник утверждает свою эмоционально оправданную логику, руководствуясь чувством поэтического восприятия мира и следуя требованиям своей творческой индивидуальности.

Художнику, утверждает автор книги «Искусство и эстетика», нет нужды проявлять особую заботу о том, чтобы выявить себя в своем творчестве. Такое самовыявление или, если хотите, «самовыражение» лежит в самой природе искусства, и всякое подлинно художественное произведение без всяких специальных усилий со стороны его творца всегда отмечено печатью индивидуальности. Об этом свидетельствует вся история искусства. Обращаясь к одним и тем же темам, разные художники неизбежно создавали различные индивидуально-неповторимые произведения. А. Зись приводит много примеров, подтверждающих эту мысль: образ Дон-Жуана, созданный Пушкиным. не похож на образ Дон-Жуана Мольера, или Байрона, или Тирсо де Молина. А разве похож «Гамлет» Г. Козинцева на «Га́млета» Л. Оливье? И это в исполнительском искусстве! Жизненный материал был один и у Н. Тихонова и у М. Светлова, когда они писали свои поэмы о подвиге бойцов панфиловской дивизии, а поэмы их осветили разные грани этого подвига, и они по-разному трогают нас. Зрение художника всегда индивидуально, и вместе с тем оно включает в себя и нечто всеобщее, потому что писатели, актеры, композиторы — такие же люди, как и мы все, и ничто общечеловеческое им не чуждо. Если же художник произвольно относится к реальной действительности и свое субъективное ви́дение ставит выше объективной правды жизни, то его искусство становится ненужным людям. Эту диалектику субъективного и объективного всесторонне рассматривает автор.

В 20-е годы в советской эстетике были попытки, навеянные позитивистскими теориями, толковать искусство не как форму сознания, а как форму труда, создания новой действительности. В наши дни эти попытки возобновились в несколько трансформированном виде в работах некоторых советских авторов. А. Зись показывает несостоятельность этих теорий, отрицающих познавательное содержание искусства. Искусство многогранно по своим истокам, природе и функциям, но его общественный смысл определяется прежде всего способностью удовлетворять духовные потребности. Искусство в первую очередь — форма общественного сознания, «эстетически выраженный тип мышления», как пишет автор. Художник — исследователь жизни, творчески обобщающий результаты своих наблюдений в произведении искусства. Творчество и познание неразрывно связаны в художественной деятельности. Отражение в искусстве включает в себя и воспроизведение жизни, ее явлений в воображаемых условных формах, способных

воздействовать на нас. Не выдавая произведение искусства за действительность, художник согласует этот искусственный мир со всеобщей способностью восприятия.

В разделах «Реализм», «Художественная правда», в главе «Эстетическая природа искусства» автор темпераментно излагает круг вопросов, возникших в связи с идеалистическими теориями искусства и практикой модернистского искусства.

Раздел «Реализм» открывает главу «Социалистический реализм», и это дает возможность проследить связь, преемственность и различие этих художественных методов. О социалистическом реализме написано много, и обычно, освещая этот вопрос, все внимание обращают на органическую связь искусства социалистического реализма с марксистско-ленинским мировоззрением, вооружающим художника пониманием сокровенного смысла исторических движений, знанием перспективы общественного развития. Все это правильно. А. Зись также подчеркивает, что социалистический реализм является выражением новой и более высокой по сравнению с реализмом критическим ступенью художественного сознания. Но А. Зись, кроме того, стремится раскрыть материальные предпосылки, послужившие причиной развития художественного сознания, и это имеет важное методологическое значение.

С точки зрения теории отражения, познание (в том числе и эстетическое освоение, высота художественного сознания) зависит от самой действительности, это объективный процесс. Художественное сознание, выраженное в произведениях критического реализма, отражало определенный уровень общественного развития, было порождено этим развитием, обусловлено им. Характер и уровень общественного развития объясняют и известные противоречия между теориями и действительными картинами жизни, нарисованными в произведениях критического реализма.

Метод и искусство социалистического реализма возникают «на почве освободительного движения пролетариата», показывает автор. «Коренные отличия искусства социалистического реализма порождены тем, что вместе с социалистической революцией, вместе с возникновением нового общественного строя... изменилось и отношение искусства к жизни. Иным стало общество, иным стало и искусство в его отношении к этому обществу».

Идеал искусства социалистического реализма, рожденный общественными отношениями нового типа, создает возможность полного слияния передовых общественных взглядов с реалистической формой. Это реализм сознательный, он укрепляется научным мировоззрением, открывающим широкие перспективы развития общества к высоким ступеням богатства и братского сотрудничества людей.

Автор опирается на большой фактический материал, он обращается к различным искусствам, в том числе — к кинематографу. Искусству кино в книге посвящен специальный раздел. Но материалом киноискусства автор пользуется на протяжении всей работы.

Нельзя не отметить, что обращение к фактам искусства носит в книге не иллюстративный характер, а служит анализу и теоретическим обобщениям.

Рецензируемая книга, написанная с громадным уважением к художнику и его труду, будет с пользой и интересом прочитана не только художественной интеллигенцией, но и более широким кругом людей, любящих искусство и стремящихся разобраться в его современных проблемах.

Отовсюду

Англия

Английская печать публикует данные об итогах минувшего киногода. Эксперты английской кинопромышленности полагают, что 1967 год был годом укрепления национальной кинематографии, а также ее растущей «интернационализации». В прошлом году в Англии находилось в производстве 144 фильма, из которых к началу этого года было закончено 68. Это действительно самая высокая цифра за последние годы. Однако производство более чем половины этих фильмов финансировалось американскими фирмами, что, как признает английская печать, ограничивает также и идейную самостоятельность английского кино.

Болгария

Подписанное в конце июля 1967 года начальником болгарского Управления кинематографии Г. Караманевым и итальянским послом О. Антинори соглашение о совместных постановках начало приносить свои плоды. В Софии итальянка Лилиана Кавани снимает фильм «Галилео Галилей» с англичанином Сирилом Кьюсаком в главной роли. Облик великого ученого воссоздан в сценарии фильма из мозаики подлинных документов — архивных материалов и писем ученого.

●

Журнал «Болгарские фильмы», обсуждая прошлогоднюю продукцию Софийской студии мультипликационных фильмов, выделяет несколько картин, которые, может быть, и не составляют цельную школу, подобную «загребской», но отличаются тонким юмором сюжетных коллизий, оригинальностью и смелостью пластических решений. Созданная Иваном Андоновым по сценарию неожиданно обратившегося к мультипликации Рангела Вылчанова короткометражка «Эсперанца» построена на ритмике линий и геометрических фигур, в кадры влетаются портреты знаменитых людей прошлого и современная реклама меда и масла, что должно символизировать, по мнению журнала, «борьбу человеческого гения с ретроградством, борьбу гуманизма с мещанством».

Глава болгарских мультипликаторов Тодор Динов свой новый фильм «Изгнание из рая» выдерживает в стилистике болгарских икон, что гармонирует с характером сюжета картины: случайно попавший в рай музыкант возмущает райское спокойствие чарльстоном, и после изгнания нарушителя уже не удается восстановить прежний покой.

Художники Доньо Донев и Христо Топузанов в картине «Корова» использовали мотивы народных вышивок. На фоне этих исканий другой фильм Доньо Донева «Стрелки» может показаться традиционным, но отсутствие в нем пластических новшеств с лихвой искупается свежестью деталей и живостью сюжета, повествующего о членах общества снайперов которые все получают повышение по службе, за исключением одного, так и остающегося рядовым стрелком. Но в трудную минуту именно он спасает своих коллег, хотя лавры победы пожинают его сановные собратья по обществу.

Бразилия

Рунс Гуэрра — бразильский режиссер, удостоенный премии на Международном фестивале в Берлине, при поддержке группы молодых французских кинематографистов готовится к съемкам двух новых фильмов. Съемки одного из них — «Два негодяя на песке» — будут вестись в Конго. Это история двух бывших наемников, которые стали контрабандистами. Одного из них будет играть актер негр Джеймс Браун, а главную женскую роль — греческая актриса Мелина Меркури. Действие другого фильма — «Золото безумных» — будет происходить на Амазонке.

ГДР

К пятидесятой годовщине Ноябрьской революции 1918 года в Германии режиссер Иоахим Куперт ставит фильм по роману Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми», опубликованному в 1949 году. Это третья экранизация произведений известной немецкой писательницы: в 1934 году в Советском Союзе Эрвин Пискатор создал фильм «Восстание рыбаков», спустя десять лет американский режиссер Фред Циннеман экранизировал «Седьмой крест» (с участием Спенсера Треси). В будущем фильме, так же как и в литературном первоисточнике, будет нарисовано широкое полотно общественной жизни Германии с 1918 по 1945 год, от Ноябрьской революции до окончания второй мировой войны.

Кувейт

Отдел кино, созданный недавно при телевидении Кувейта, выступил инициатором интересного эксперимента: на строительстве промышленного центра Эль Хайиба столь же необходимой «рабочей силой», как каменщики или монтажники, стали кинооператоры. Они пришли со своими камерами на стройку в то время, когда был заложен первый камень, и закончат снимать, когда город будет торжественно открыт. Эпизоды и кадры будущего цветного фильма создаются параллельно с тем, как растет один из крупнейших промышленных объектов Кувейта, на пленке запечатлеваются будни огромного коллектива, благодаря которому в пустыне возникнет город.

Польша

Анджей Вайда приступает к съемкам фильма «Все на продажу», сценарий которого написан под впечатлением трагической гибели Збигнева Цибульского. Это будет не биографический фильм, хотя многие эпизоды его напомнят известные факты из биографии актера. «Я услышал о его смерти, когда был в Лондоне,— говорит Вайда,— и я подумал, что каждый из нас, его друзей, или тех, кого он называл друзьями, должен отдать ему последний долг— не в жизни, в кино. В одну ночь я написал о нем сценарий, первый сценарий, который написал сам». В комментариях к сценарию Вайда продолжает свою мысль: «Я начал думать о фабуле, которая коснулась бы этого феномена, о том, что кто-то из нас, с «отложенным исполнением приговора», вдруг уходит из жизни, оставляя толпу живущих...» Сюжет фильма сложен: известный актер, популярный и избалованный славой, неожиданно исчезает. Друзья и жена ищут его по городу — у знакомых, незнакомых, в ресторанах, кафе, на вокзалах, всюду наталкиваясь на его следы, открывая неожиданные и порой малопривлекательные стороны его жизни. Оказывается, актер уехал в другой город. Жена бросается вдогонку и узнает, что он погиб под колесами поезда. Однако эта история — лишь часть будущего фильма. После окончания ее выясняется, что все происходящее — съемки некоего фильма о некоем актере. И начинается главное: споры авторов этого «фильма в фильме» о допустимости изображения на экране кого-то из знакомых. Вайда не намерен решать спор своих героев. В одном из интервью он отвечает на не высказанное впрямую сомнение журналистки в нравственности этой его работы: «Я не Иуда. Я не продам памяти моего покойного друга».

В главных ролях снимаются Беата Тышкевич, Эльжбета Чижевска, Ежи Сколимовский и Даниэль Ольбрыхский.

США

Группа видных актеров Голливуда и Бродвея объединилась для борьбы против американской агрессии во Вьетнаме, заявив о своей поддержке выступающих против политики Джонсона. Эти актеры дали в нью-йоркском «Линкольн-центре» концерт, сбор от которого передан в фонд проведения кампании против войны во Вьетнаме. В числе организаторов и участников концертов — Пол Ньюмен, Джоан Вудворд, Гарри Белафонте, Ленард Бернстайн, Дайана Кэролл, Роберт Райян, Эли Уоллах и другие.

К антивоенной кампании примкнул также 72-летний актер Гручо Маркс из знаменитого трио «Братья Маркс». Он заявил, что намерен активно участвовать в борьбе как против войны во Вьетнаме, так и против эксплуатации негров и пуэрториканцев в Соединенных Штатах. «Я думаю, что мы должны уйти из Вьетнама»,— сказал Гручо Маркс в интервью корреспонденту газеты «Нью-Йорк пост».

●

Продюсер Рой Хаггинс заявил о своем намерении снять фильм «День, в который пришел конец банде» — историю убийства одного известного журналиста чикагскими гангстерами в 1930 году. В фильме будут вскрыты некоторые обстоятельства и последствия этого преступления, остававшиеся до сих пор неизвестными. Однако газета «Чикаго трибюн», в которой некогда работал убитый журналист и которая, видимо, опасается каких-то разоблачений, угрожает Хаггинсу возбудить против него судебное дело, если он начнет снимать этот фильм. Как продюсер, так и постановщик фильма — режиссер М. Ричи — решили игнорировать угрозы газеты и продолжать свою работу.

●

Герой Тони Кертиса задушит 14 человек и изнасилует 57 женщин в новом фильме, съемки которого начались в Голливуде. Название фильма — «Душитель из Бостона», в основе его лежат подлинные

факты полицейской хроники. Кертис понимает, что его участие в этом фильме в роли преступника-садиста вряд ли доставит удовольствие поклонникам (и еще более многочисленным поклонницам) его таланта и сможет отразиться на его популярности. В свое оправдание Кертис заявил: «Я уверен, что получу сотни полных оскорблений писем из-за того, что согласился сниматься в этой роли, но я считаю, что актер время от времени должен оставлять сладкое, как мед, амплуа донжуана и воплощать «жестоких» персонажей».

Турция

Одна из ведущих турецких газет «Джумхуриет» поместила статью, посвященную знакомству турецких зрителей с фильмом Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», просмотр которого организовало общество кинолюбителей. Газета пишет о больших художественных достоинствах фильма. Общество кинолюбителей познакомило уже турецких зрителей с лучшими фильмами Болгарии, Чехословакии, Югославии.

Франция

Жак Тати приобрел мировую известность благодаря двум своим фильмам «Каникулы господина Юло» и «Мой дядя». Герой этих фильмов господин Юло (играет его Тати) — милый, добродушный человек, кажущийся неудачливым чудаком в мире сверхмодных машин и вилл,— опять появляется в фильме Тати «Время развлечений».

«Я выступил в защиту человеческой личности,— говорит режиссер в одном из интервью.— Я показал множество скромных людей, которые, на мой взгляд, хороши тем, что естественны, которые вначале чувствуют в этих огромных современных зданиях себя чужими, но постепенно привыкают и вновь обретают свою индивидуальность».

Фильм «Время развлечений» стоил Тати полтора миллиона старых франков и около девяти лет работы. Когда режиссера упрекают за то, что он потратил слишком много денег на свой фильм, он отвечает: «Я думаю, что на вещи куда менее гуманные тратится еще больше».

Тати пришлось рисковать, снимая свой новый фильм. Часто ему случалось проводить бессонные ночи, не зная, сможет ли он завтра продолжить работу, хватит ли ему денег, не постучат ли к нему в двери судебные исполнители. «Я сделал все, что мог,—говорит Тати,—боролся до конца».

●

Газета «Юманите» поместила статью известного кинокритика Самюэля Лашиза, в которой дан анализ нынешнего положения во французской кинематографии.

«Французская кинематография,— пишет Лашиз,— серьезно больна и, прожив долгие годы лишь благодаря своей изобретательности, постепенно теряет силы. В 1968 году со вступлением в Европейский «общий рынок» она рискует получить последний удар.

В самом деле, далеко ли мы подвинулись со времени достопамятной речи Андре Мальро на фестивале 1959 года в Канне, когда он сулил нам златые горы? В 1957 году французская кинематография выпустила 142 фильма, из которых 81 — полностью французский (то есть поставлены без финансового или художественного иностранного участия). В 1967 году это количество упало до 68 фильмов, из которых лишь 46 чисто французские...

В 1957 году было продано 411 миллионов билетов в кинотеатры, что указывало на некоторую стабильность по отношению к 1947 году (423 миллиона). В 1967 году кинотеатры посетило около 200 миллионов зрителей. За десять лет потеряно больше половины зрителей. Блестящий результат!

Конечно, можно найти этому массу извинительных причин и всяческих объяснений... Но все объяснения и извинения окажутся напрасными, если задать главный вопрос: что сделала Пятая республика для кинематографии Франции, для того, чтоб придать ей национальный характер, чтоб поощрить оригинальные, подлинно художественные фильмы, чтоб помочь пропаганде и распространению французского фильма в самой Франции, чтоб сохранить студии, модернизировать кинозалы —позволить, одним словом, киноискусству и кинопромышленности приспособиться к современным условиям технического промышленного и духовного развития? Ничего или почти ничего!

В 1968 году, вопреки обещаниям министра культуры, французская кинематография остается в состоянии полного кризиса; кинорежиссеры и сценаристы недовольны и подчас беспомощны перед продюсерами, уклоняющимися от своих обязательств, которые, в свою очередь, также недовольны и предоставлены самим

себе; прокатчики ставят совершенно не на ту карту, и американские кинофирмы все больше и больше захватывают прокат; владельцы маленьких и средних кинотеатров в ярости и обсуждают новые меры для сокращения налогового обложения... Конечно, владельцы кинотеатров после многочисленных хлопот добились ничтожного сокращения налогов и восстановления закона о субсидиях, но они продолжают страдать от отвратительного стремления к увеличению налогов — настоящего бедствия для французской кинематографии.

Рассматриваемое все еще как «ярмарочное увеселение» французское кино облагается самыми высокими налогами в мире. На всех ступенях, от производства до «потребления», его давят налоги, как их называют, «неестественные» и «естественные». Я не касаюсь ни технических деталей и скучных процентных вычислений, ни обещаний облегчить положение: в настоящий момент кинематография задыхается от бремени всевозможных налогов.

В области кинопродукции — явный маразм... Продюсеры, ослепленные примером «Разини» и «Большой прогулки», хотят ставить только развлекательные фильмы, дорогостоящие, но приносящие доход. Фильмы снимаются в основном ремесленные, и лишь крупные фирмы могут диктовать законы в области кинопроизводства. Две компании — «Патэ» и «Гомон»,—которые занимаются сразу и производством фильмов, и их распространением, и прокатом, установили свое диктаторское господство на кинорынке, хотя с ними конкурируют американские фирмы, все больше и больше производящие так называемые «французские» фильмы.

Представим себе также, что происходит с техническим персоналом во французской кинематографии. Число безработных здесь — две — две с половиной тысячи человек, при этом не учитываются инженеры, техники и работники кино, переменившие профессию. Количество рабочих часов технических работников кино в настоящее время является предметом исследования профсоюза технических работников кинопромышленности, и тут тоже можно ожидать весьма печальных результатов: большинство лиц, участвующих в процессе производства фильмов, использовалось в течение 1967 года лишь эпизодически. И уж не будем говорить о студиях, деятельность которых все более свертывается.

Обсуждение вопроса о вступлении французской кинематографии в Европейский «общий рынок» недавно было перенесено в высшую инстанцию. Профсоюзы киноработников— французские, итальянские и английские,— собравшись в декабре прошлого года в Риме, в виду общности дела установили контакты с целью определить, «под каким космополитическим соусом» тресты стран, входящих в «общий рынок», собираются съесть национальные кинематографии, и чтоб защитить не только промышленность, но и национальное своеобразие киноискусства.

Одним словом, проблем перед французской кинематографией стоит немало, и будущее — увы! — не дает оснований для розового оптимизма.

Выход, однако, существует, и Коммунистическая партия Франции, со своей стороны, еще два года назад предложила меры, направленные к спасению французской кинематографии. У нас еще будут поводы вернуться к этому вопросу, так как кинематография Франции не может жить лишь благодаря различным уловкам и частной инициативе. Кинематография — это проблема, являющаяся частью общей культурной политики...»

●

Известный актер Жак Перрэн дебютирует в качестве режиссера документального и художественного кино. В Камеруне он ведет съемки короткометражного фильма о народных празднествах, а затем собирается отснять документальный фильм о жизни пигмеев. Перрэн только закончил сниматься в фильме режиссера Марселя Камю «Жить ночью», и у него много предложений от других режиссеров. Однако он намерен, возвратясь из Африки, приступить к съемкам художественной кинокартины, которую будет ставить сам. Это будет первый сюжетный фильм Перрэна-режиссера: история французского солдата, у которого во время войны в Алжире начинают открываться глаза на истинную колониалистскую сущность и цели этой «грязной войны». Главную роль будет исполнять сам Перрэн.

Швеция

Как правило, Ингмар Бергман не любит говорить о своих фильмах до или во время съемок. О его двадцать восьмом фильме «Час волка» (снятом после фильма «Персона») из-

вестно только, что речь в нем идет о трагедии одинокого человека, который стремится обрести душевное тепло в контакте с людьми, о его горьком разочаровании и отчаянных попытках защитить себя от влияния окружающей среды. По словам автора, «час волка» — это время между полуночью и рассветом; это час, когда умирает больше всего людей, час, когда сон наиболее глубок, а кошмары приобретают ужасающую реальность; это час, когда того, кому не спится, терзает тоска, когда призраки и демоны наиболее могущественны; это также час, когда рождается большинство детей.

Следующей работой Бергмана будет фильм «Стыд». Ему была посвящена пресс-конференция. Состоялась она на месте съемок, на маленьком острове Фаро, в нескольких километрах от шведского берега. Действие картины происходит во время некоей гражданской войны. «Отсюда, — говорит Бергман, — война еще далеко, но она приближается по ходу фильма. Ее мы не увидим на экране. Мы увидим людей перед лицом войны».

Четыре главных действующих лица фильма: чета музыкантов, полковник и рыбак — люди, далекие от политики, не примкнувшие ни к одному из лагерей. «Во времена моей юности, — вспоминает Бергман, — когда я служил в армии, и позже, когда приближалась угроза фашистской агрессии, у меня было много поводов сочувствовать страданиям людей, очутившихся между двумя враждующими лагерями. После войны я, естественно, думал: как бы я повел себя в данной ситуации, на какие бы я пошел поступки, какими унизительными делами я бы себя запятнал из-за страха перед физическим или психическим насилием? Вот что я имею в виду, когда говорю «стыд».

На вопрос, будет ли действие фильма происходить в анонимной стране, как в «Молчании», Бергман ответил, что события фильма будут датированы 1971 годом. «Они могут происходить в Швеции или в какой-нибудь иной стране, дело не в этом. Дело в том, что в этом крошечном микрокосме каждая деталь будет абсолютно точно соответствовать реальности. Этот фильм не является продолжением «Молчания». Но бывает так, что один фильм рождается из другого, не будучи при этом его продолжением».

Бергман часто называл некоторые свои фильмы камерными. Но «Стыд», по его мнению, скорее вызывает аналогию с кончерто гроссо: «это концертная пьеса для четырех ведущих голосов, из которых по крайней мере три всегда находятся в центре хоральной группы. Заметьте, что музыки в нем не будет. Это мой первый фильм без музыкального сопровождения».

И, вероятно, это последний черно-белый фильм Бергмана. Он считает, что «вскоре все будут делать цветные фильмы. Цвет в кино — это революция, которую нельзя остановить. Но часто лучшие цветные фильмы — это те, в которых мало цвета, фильмы, выполненные в строгой, чрезвычайно скупой гамме».

Относительно своих планов на будущее Бергман сказал, что не собирается вернуться в театр (в 1966 году он отказался от поста директора Королевского драматического театра в Стокгольме, где поставил много театральных спектаклей), — «это требует слишком много времени. Я хочу быть свободным, чтобы писать. Это мое самое горячее желание».

Югославия

Можно полагать, что и нынешний год в жизни Орсона Уэллса будет связан с Югославией. На «вечно солнечном» острове Хвар в прошлом году он снимал второй «морской» фильм в своей режиссерской карьере; по поводу названия этой картины югославские журналы никак не могут прийти к единогласию: одни именуют его «Точное положение», другие — «Критическая точка». Еще не завершив эту драму, Уэллс уже подписал контракт с постановщиком «Битвы на Неретве» Велько Булайичем, согласно которому должен сыграть в этой киноэпопее роль командира четников Евджевича, довольствуясь скромным гонораром в 70 000 долларов. Югославская пресса сообщила, со слов самого Уэллса, что еще во время войны, занимаясь журналистикой, он был беспощадным врагом бородатых воителей Драже Михайловича, громил их в статьях, считал предателями дела союзников и получал в связи с этим множество писем из кругов югославской эмиграции с угрозами расправы, так же как получает их и теперь из-за роли в «Неретве».

Традиционная, таким образом, дружба Уэллса с югославами увенчалась еще одним знаменательным фактом — «блуждающий американец» согласился снимать фильм

по книге историка Владимира Дедьера «Сараево, 1914 год»; выяснилось, что Уэллс давно уже думал о том, какая прекрасная картина может получиться из книги Дедьера, а с самим Дедьером бывшего журналиста связывает давнишняя дружба с тех пор, когда этот историк в 1945 году входил в состав югославской делегации на Ассамблее ООН. Съемки фильма должны начаться в мае, и репортеру журнала «Иллюстрированная политика» Уэллс сообщил, что он хочет показать в нем «декаданс и падение одной империи».

●

Журнал «Филмски свет» обращает внимание на тревожное положение в деле проката отечественной продукции. Принятое недавно постановление о либерализации импорта иностранных картин и отмене пошлин на ввоз привело к тому, что югославские фильмы, в последнее время по праву пользующиеся успехом за границей, получают все меньше экранного времени в кинотеатрах у себя на родине. Теперь их доля в репертуаре исчисляется 10—15 процентами. 15 прокатных организаций не закупили в прошлом году ни одного отечественного фильма, в то время как число иностранных увеличилось со 150—180 до 210. Видимо, этим объясняется факт, что картина М. Поповича «Хасанагиница», с успехом демонстрировавшаяся в Белграде, была снята через два дня, хотя за это время ее посмотрело более 20 тысяч зрителей.

По поводу создавшегося положения редакция журнала просила высказать свое мнение тех лиц, от деятельности которых непосредственно зависит выход фильма на экран. Директор крупной импортной и прокатной организации «Морава-фильм» Милорад Вукич отмечает, что многие фирмы, занимающиеся кинопроизводством, сами стали ввозить картины из-за рубежа, чтобы увеличить свои фонды, но этим они только усиливают конкуренцию; единственный выход для них — «создавать такие произведения, которые примут зрители». Работник кинофикации Слободан Петрович видит причину недостаточной эксплуатации отечественных фильмов в прокате в невозможности планировать их поступление, так как студии не передают фильмы прокатчикам по окончании производства, а берегут до Пульского фестиваля. Представитель Союза кинороботников Сербии, отвечающий за деятельность производственных групп, Душан Перкович, заявляет, что Союз обратится с жалобой в Верховный суд на Союзное исполнительное вече, которое предоставляет прокатчикам средства, используемые для закупки иностранных картин, что создает чрезвычайно трудные условия работы в отечественном кинопроизводстве. Валюта на закупку картин должна предоставляться только тем организациям, которые прокатывают и отечественные фильмы.

●

«Филмски свет» опубликовал интервью с режиссером Боштьяном Хладником, который для словенской студии «Вибафильм» ставит картину «Крик солнца». Интерес к этому произведению привлекли не его художественные достоинства, о которых говорить пока еще рано, но сама фигура режиссера. В начале 60-х годов, в период, когда появлялись первые картины теперь знаменитого Александра Петровича, дебютировал и Боштьян Хладник драмой «Танец под дождем», в своей поэтике близкой к «$8^1/_2$» Феллини. За ней последовала новая работа — «Песчаный замок»; имена Петровича и Хладника стали называться как имена наиболее видных представителей молодого поколения югославских кинематографистов. Петрович продолжал собирать медали и дипломы на отечественных и международных фестивалях, а фамилия Хладника внезапно исчезла из титров югославских фильмов. Словенский режиссер уехал в ФРГ, поставил несколько картин, среди которых «римейк» известного чешского фильма тридцатых годов «Экстаз», и только недавно вернулся в Югославию. Тон сообщений о его прибытии был холоден, югославские журналисты порицали Хладника за эти затянувшиеся гастроли. Однако руководство словенской кинематографии сочло возможным снова представить работу режиссеру. По словам Хладника, «Крик солнца» будет «абсурдной комедией о пареньке (его играет Боян Марк), которого обвиняют в похищении значительной суммы денег, когда он стерег кассу. В конце концов разъясняется, что мальчик невиновен, а настоящие виновники попадают в тюрьму».

искусство
КИНО

Сценарий

Василий Шукшин

Я пришел дать вам волю

Помутился ты, Дон, сверху донизу

Тяжко ухнул, качнув тишину, огромный колокол... И поплыл над полями могучий скорбный звук.

— «Вор и изменник, и крестопреступник, и душегубец Стенька Разин забыл святую соборную церковь и православную христианскую веру...» — повел голос.

Бухает колокол.

Ему вторят другие. Другие звонари на колокольнях...

Над полями, над холмами русскими гудит вековая медная музыка, столь же прекрасная, сколь тревожная и страшная.

— «...Великому государю изменил, и многия пакости, и кровопролития, и убийства во граде Астрахане и в иных низовых градех учинил, и всех купно православных, кои к его коварству не пристали, побил...»

Крестятся православные — старые, молодые, мужики, бабы... Только не понять, что в глазах у них — беда или праздник.

Гудят колокола.

— «...Страх господа-бога вседержителя презревший, и час смертный и день забывший, и воздаяние будущее злотворцем во ничто же вменивший, церковь святую возмутивший и обругавший, и к великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцу, крестное целование и клятву преступивший, иго работы отвергший, и злокозненным своим коварством обругаючи имя блаженные памяти благоверного царевича и великого князя Але́ксия Алексеевича, народ христиано-российский возмутивший, и многие невежи обольстивший, и лестно рать воздвигший, отцы на сыны и сыны на отцы, браты на браты возмутивший и на все государство Московское, зломысленник, враг и крестопреступник, разбойник, душегубец, человекоубиец, кровопиец...»

Слушают русские люди в темных своих углах. Посконные рубахи, бороды, косы... И — глаза. Глаза. Глаза. Это в эти глаза скажет потом Степан: «Прости».

— «...Новый вор и изменник донской казак Стенька Разин, с наставники и злоумышленники таковаго зла, с перво своими советники, его волею и злодейству его приставшими, лукавое начинание его ведущими пособники, яко Дафан и Авирон, да будут прокляты все еретицы. Анафема!»

Золотыми днями, в августе 1669 года, Степан Тимофеевич привел свою ватагу к устью Волги и стал у острова Четырех Бугров. Неимоверно тяжкий и удачливый поход в Персию — позади. Большие струги донцов (их было 22) ломились от всякого добра, которое молодцы «наторговали» у неверных ружьем и саблей. Казаки опухли от соленой воды, много хворых. Всех было 1200 человек. Накануне поживились маленько на учуге митрополита Астраханского Иосифа — побрали рыбу соленую, икру, вязигу, хлеб, сколько было... Взяли также лодки, невода, котлы, топоры, багры. Потом выбрали этот остров, Четырехбугорный, заякорились и сошли на берег — отдохнуть и решить, что делать дальше.

Два пути домой: через Терки по Куме и Волгой через Астрахань. Оба закрыты.

...Круг шумел.

С бочонка, поставленного на попа, огрызался во все стороны крупный казак, голый по пояс.

— Ты что, в гости к куму собрался?! — кричали ему. — Дак и то не кажный кум дармовщинников-то любит, другой угостит, чем ворота запирают.

— Мне воевода не кум, а вот это у меня — не ухват! — гордо отвечал казак с бочонка, показывая саблю.— Сам могу угостить.

— Он у нас казак ухватистый: ухватит бабу за титьки и кричит: «Чур на одного!»

Кругом загоготали.

— Кондрат, а Кондрат!..— Вперед выступил старый сухой казак с большим крючковатым носом.— Ты чего это разоряешься, что воевода тебе не кум? Как это проверить?

— Проверить-то?— оживился Кондрат.— А давай вытянем твой язык: если он будет короче твово носа — воевода мне кум. Руби мне тада голову. Но я же не дурак, чтоб голову занапраслину подставлять...

— Будет зубоскалить!— Кондрата спихнул с бочонка казак в есаульской одежде, серьезный и рассудительный.

— Браты!— начал он; вокруг притихли.— Горло драть — голова не болит. Давай думать, как быть. Две дороги домой: Кумой и Волгой. Обои закрыты. Там и там надо пробиваться силой. Добром нас никакой дурак не пропустит. А раз пробиваться — давай решать: где легше? Нас — тыща с небольшим. Да хворых вон сколь!

Степан сидел на камне несколько в стороне от круга. Рядом с ним — кто стоял, кто сидел — есаулы, сотники: Иван Черноярец, Ярославлев Михайло, Фрол Минаев, Лазарь Тимофеев и другие. Неожиданно резко и громко Степан спросил:

— Как сам-то думаешь, Федор?!

— На Терки, батька. Там не сладко, а все легше. Здесь мы все головы покладем без толку, не пройдем. А Терки, даст бог...

— Тьфу! — взорвался опять сухой, жилистый старик Кузьма Хороший, по прозвищу Стырь (руль).— Ты, Федор, вроде и казаком никогда не был! Там не пройдем, здесь не пустют... А где нас шибко-то пускали? Где это нас так прямо со слезами просили: «Идите, казачки, пошарпайте нас!» Подскажи мне такой городишко, я туда без штанов побегу.

— Не путайся, Стырь.

— Ты мне рот не затыкай!

— Чего хочешь-то?

— Ничего. А сдается мне, кое-кто тут зря саблюку себе навесил.

— Дак вить это — кому как, Стырь,— ехидно заметил Кондрат, стоявший рядом со стариком.— Доведись до тебя, она те вовсе ни к чему: ты своим языком не токмо Астрахань...

— Язык — это что!— сказал Стырь и потянул шашку из ножен — Лучше я те вот эту ляльку покажу...

— Хватит!— зыкнул Черноярец.— Кобели. Обои языкастые.

— Говори, Федор!

— К Теркам, братцы! Там зазимуем...

— Добро-то куды там деваем?!

— Перезимуем, а по весне...

— Не дело!!!— закричали многие.— Два года дома не были!

— Я уж забыл, как баба пахнет.

— Молоком, как.

Стырь отстегнул саблю и бросил ее на землю.

— Сами вы бабы все тут!

— К Яику пошли!— раздавались голоса.— Отымем Яик — с нагаями торговлишку заведем!

— Домо-ой!!!— кричало множество.

— Да как домой-то?! Как?

— Мы войско али — так себе?! Пробьемся! А не пробьемся — сгинем, не велика жаль. Не мы первые.

— Не взять теперь Яика!— надрывался Федор.— Ослабли мы!

— Братцы! — На бочонок рядом с Федором взобрался невысокий, кудлатый, широченный в плечах казак.— Пошлем к царю с топором и плахой — казни али милуй. Ермака царь Иван миловал!..

— Царь помилует! Догонит да ишшо раз помилует!..

Степан стегал камышинкой по носку сапога. Поднял голову, когда крикнули о царе.

— Батька, скажи,— взмолился Черноярец.— До вечера галдеть будем.

Степан бросил камышинку, глядя перед собой, пошел в круг. Шел тяжеловатой, крепкой походкой.

Поутихли.

— Стырь! — позвал Степан.— Иди ко мне. Любо слушать мне твои речи, казак. Иди, хочу послушать.

Стырь подобрал саблю.

— Тимофеич! Рассуди сам: еслив мы ба с твоим отцом, царство ему небесное, стали тада в Воронеже гадать: итить нам на Дон али нет? — не видать ба нам Дона, как своих ушей. Нет жа! Стали, стряхнулись — и пошли. И стали казаками! И казаков породили. А тут я не вижу что-то ни одного казака — бабы!

— Хорошо говоришь,— похвалил Степан. Сшиб набок бочонок. — Ну-ка — с его, чтоб слышней было.

Стырь не понял.

— Лезь на бочонок, говори.

— Неспособно...

— Спробуй.

Стырь в неописуемых каких-то персидских шароварах, с кривой турецкой сабелькой полез на крутобокий пороховой бочонок. Под смех и выкрики взобрался с грехом пополам, посмотрел на атамана.

— Говори! — велел тот.

— Вот я и говорю: пошто я не вижу здесь казаков?..

Бочонок крутнулся: Стырь затанцевал на нем, замахал руками.

— Говори! — велел Степан.— Говори, старый!

— Да не могу!.. Он крутится, как эта... как жана виноватая...

— Вприсядку, Стырь! — кричали с круга.

Стырь не удержался, спрыгнул с бочонка.

— Давай, я поставлю его на попа...

— Вот, Стырь, ты и говорить мастак, а сейчас не можешь — не крепко под тобой. Я не хочу так...— Степан поставил бочонок на попа, поднялся на него. Мне тоже домой охота! Только домой прийтить надо хозяевами, а не псами битыми.

Атаман говорил короткими, лающими фразами — насколько хватало воздуха на раз; помолчав, снова выпаливал резкую, емкую. Получалось напористо.

— Чтоб не крутились мы на Дону, как Стырь на бочке. Надо прийтить, как есть — с оружием и с добром. Пробиваться — сила не велика, братцы, мало нас, пристали. Хворых много. А и пробьемся — не дадут больше подняться. Доконают. Сила наша там, на Дону, мы ее соберем. Но прийтить надо целыми. Будем пока стоять здесь — отдохнем. Наедимся вволю. Тем временем проведаем, какие пироги пекут в Астрахани. Разболокайтесь, добудьте рыбы... Здесь, в ямах, ее много. Дозору — глядеть!

Круг стал расходиться. Разболокались, разворачивали невода. Летело на землю дорогое персидское платье... Ходили по нему. Радостно гоготали, подставляя ласковому родному солнышку исхудалые бока. Пáрами забродили в воду, растягивая невода. Охали, ахали, весело матерились. Там и здесь запылали костры;

подвешивали на треногах большие артельные котлы.

Больных снесли на бережок, уложили рядком. Они радовались солнышку, покою, праздничной суматохе, какая началась на острове. Пленных тоже свели на берег, и они тоже разбрелись по острову, помогали казакам: собирали дрова, носили воду, разводили костры.

...Атаману растянули шатер. Туда к нему собрались есаулы.

— С царем ругаться нам пока не с руки,— говорил Степан.

— Как жа пройдем-то? Кого ждать будем? Пока всеводы придут?

— Их оммануть надо. Ходил раньше Ванька Кондырев к шаху — пропустили. И мы так жа: был грех, теперь смирные, домой хочем...

— Не оказались ба они хитрей нас — пропустют, а в Астрахани побьют,— заметил Минаев.

— Не посмеют — Дон подымется. И с гетманом у их не лады. А самим нам на рожон сейчас негоже лезть. Приспичит — станицу к царю пошлем: повинную голову меч не секет. Будем торчать, как бельмо на глазу, силу, какая есть, сберегем. Понятно ли говорю?

Помолчали в раздумье.

— Ну, все!— Степан встал.— Пойдем, Фрол, сторожевых глянем.— Первым вышагнул из шатра.

— На кой черт столько митрополиту отвалил на учюге? — опять спросил Фрол, шагая несколько сзади Степана.

— Надо,— коротко ответил тот, думая о чем-то своем, далеком. Помолчал и добавил:— Молиться за нас, грешных, будет.

— А ясырь-то зачем?

— Хитрый ты, Фрол. А скупой. Церква, как шлюха: дашь ей — хороший, не дашь — сам хуже шлюхи станешь. С ей спорить — легше на коне по болоту ехать. Смекай. Она нам ишшо сгодится.— Степан остановился над затончиком, засмотрелся в ясную ласковую воду... Плюнул, пошел дальше. Бездействие томило атамана.— Тоска обуяла, Фрол. Долго тут тоже нельзя — прокиснем.

В прибрежных кустах, неподалеку, послышались женские голоса, плеск воды — купались.

— Тише... Давай напужаем.— Степан чуть пригнулся, пошел сторожким, неслышным шагом.

— А-а...— догадался Фрол.

Простое крестьянское лицо Разина, обычно спокойное, в минуту азарта или опасности неузнаваемо преображалось: прищуренные глаза загорались колючим блеском... Чуть вздрагивали ноздри. Это были желанные мгновения счастья, которых ждала и искала могучая его натура. В его сорок лет жизнь научила его хитрости, дала гибкий, изворотливый ум, наделила воинским искусством и опытом, но сберегла по-молодому озорную, неуемную душу.

Купалась дочь астаринского Мамед-хана с нянькой. Персиянки уединились и все на свете забыли — радовались теплу и воде.

Казаки подошли близко... Степан выпрямился и гаркнул. Шахиня села от страха, даже не прикрыла стыд свой; нянька, вскрикнув, обхватила сзади девушку.

Степан смеялся беззвучно; Фрол, улыбаясь, пожирал наголодавшимися глазами прекрасное молодое тело шахини.

— Сладкая девка, твою в святителя мать,— промолвил он с нежностью.— Сердце обжигает, змея.

— Ну, одевай ее!..— сказал Степан няньке.— Или вон — в воду. Чего расшиперилась, как наседка!

Молодая и старая плюхнулись в воду по горло.

— Зря согнал,— пожалел Фрол.— Хошь посмотреть...

— Глазами сыт не будешь.

— Нехристи, а туды ж — совестно.

— У их бабы к стыду больше наших приучены. Грех.

— Такая наведет на грех...

Женщины глядели на них, ждали, когда они уйдут.

— Что глядишь, милая?— спросил Фрол.— Попалась ба ты мне одному где-нибудь, я б тебя приголубил... Охота, поди, к тятьке-то?..

— Будет тебе,— сказал Степан.— Купайтесь! Пошли.

Два дозорных казака на бугре, в камнях, тоже забыли про все на свете — резались в карты. На кону лежали золотые кольца, ожерелья, перстни...

Игроки — старый, седой и совсем еще молодой, почти малолеток,— увлеклись игрой, не услышали, как подошли Степан с Минаевым.

— Сукины дети!— загремел над ними голос Степана.—В дозоре картежничать?

Молодой казачок вскочил, отбежал в сторону... Старик, понурив голову, остался сидеть.

— Чей?— спросил Степан молодого.

— Федоров. Макся.

— Знаешь, что за это бывает?

— Знаю...

— А пошто побежал?

— Прости, батька.

— Иди суды!

Казачок медлил.

— Эхе-хе,— вздохнул старый и стал снимать штаны.— Смолоду мало бит был, дак хошь на старости хорошую плеть узнаю. Не шибко старайся, Степан Тимофеич, а то у тебя рука-то...

Степан краем глаза наблюдал за молодым.

Тот подумал-подумал и вернулся, распоясываясь на ходу.

— Напрокудил и в бег?— сказал Степан.— Плохо, казак. От своих не бегают. Чтоб ты это крепко запомнил — вложь ему, Микифор, полста горячих. А с тобой как-нибудь сквитаемся.

— Ложись, Максимка, всыплю тебе, поганец, чтоб старых людей не дурачил,— обрадовался Микифор.

— Обыграл?

— Да он мухлюет, наверно!

— Кто, я мухлюю!? Чего зря-то, дядя Микифор... Карта везучая шла. Я сам вчера Миньке Хохлачу чепь золотую продул — карта плохая шла.

— А хошь и мухлюет — глядеть надо, на то глаза,— вмешался Фрол.

— За ими углядишь! Они вьются, как черти на огню... Зарок давал — не играть, раззудил, бесенок...

Макся лег лицом вниз, закусил губами мякоть ладони.

Степан с Фролом остановились на возвышенности.

Внизу шумел, копошился, бурлил лагерь.

Разноцветье, пестрота одежды и товаров, шум, гам и суетня — все смахивало скорей на ярмарку, нежели на стоянку войска.

Степан долго молчал, глядя вниз.

— Нет, Фрол, с таким табором — не война, горе: рухлядь камнем на шее повиснет.

— Вот и надо скорей сбыть ее.

— Куды?

— Терки-то возьмем!..

— Терки-то,— в раздумье повторил Степан.— А на кой они мне... Терки-то? Мне Дон надо.

...По-разному использовали уставшие, наголодавшиеся, истомившиеся под нещадным морским солнцем люди желанный отдых. Отдых вблизи родной земли.

Вот усатый пожилой хохол, мастер молоть языком, удобно устроившись на куче персидского тряпья, брешет молодым казакам:

— Шов мужик з поля, пидходе до своей хаты, зирк в викно, а у хати москаль... хм... цюлуе його жинку...

Хохол, правда,— мастер: «показал», как шел себе мужик домой, ничего не подозревая, как глянул в окно...

— Да. Мужик мерщий у хату, а москаль, примитыв мужика да мерщий на покутя, вкрывся, сучий сын,— не бы то спыть. Мужик шасть у хату и баче, що москаль спыть, а жинка пораеця биля пички. «Хиба ж то я ничого й не бачив!» — кажэ мужик. «А що ты там бачив?» — пыта його жинка. «Як що, бисова дочка!» — «За що ты лаешься, вражий сыну?» — «Як за що, хиба ж я не бачив, як тоби москаль цюлував».— «Колы?» — «Як колы?!»...

Молодые, затаив дыхание, ждут, что будет дальше.

...А вот бандурист... Настроил свой инструмент, лениво перебирает струны. И так же неторопко, как будто нехотя — упросили — похаживает по кругу, поигрывает плечами какой-то нижегородский «перс». Он и не поет и не пляшет — это нечто спокойное, бесконечное, со своей ухваткой, ужимками, «шагом» — все выверено. Это можно смотреть и слушать бесконечно... И можно думать свои думы.

—...Таракан баню топил,
Мышка водушку носила,
Вошка парилася,
Пришумарилася.
Бела гнидка подхватила,
На рогожку повалила;
Сера блошка подскочила,
Тонку ножку подломила,
Вошку вынесли...

...А здесь свое, кровное — воинское: подбрасывают вверх камышинки, рубят на лету шашками — кто сколько раз перерубит. Здесь свои таланты... Тонко посвистывают сверкающие круги, легко, «вкусно» сечет хищная сталь сочные камышинки. И тут свой мастер. Дед. Силу и крепость руки утратил он в бесконечных походах, намахался за свою жизнь вволю, знает «ремесло» в совершенстве. Учит молодых:

— Торбписся... Не торопись.

— Охота ишшо достать...

— Достанешь, если не будешь блох ловить. Отпускай не на всю руку... Не на всю — а чтоб она у тебя вкруг руки сама ходила, не от собак отбиваисся. Во — глянь...

— Ну...

— Хрен гну... Вишь, у меня локоть-то не ходит!

— Зато удар слабый.

— А тебе крепость сейчас не нужна, тебе скоро надо. А када крепость, тада на всю руку — и на себя. От-теньки!..

Полсотни ребят у воды машут саблями.

Степан засмотрелся со стороны на эту милую его сердцу картину. С ним Иван Черноярец, Иван Аверкиев, Фрол, Сукнин...

— С камышом-то вы — храбрые! Вы — друг с дружкой!

Перестали махать.

— Ну-ка, кто поухватистей?— Атаман вынул саблю.

Рубака-дед громко высморкался, вытерся заморским платком необыкновенной работы, опять заткнул его за пояс.

— Что-то я не расслышал,— обратился он к молодым,— кто-то тут, однако, выхваляется? Э?

Молодые улыбались, смотрели на атамана.

— Я выхваляюсь!— сказал Степан.

— Эге!.. Атаман? Легше шуткуй, батька. А то уж я хотел подмигнуть тут кой-кому, чтоб маленько пообтесали язык... А глядь — атаман. Ну, счастье твое.

— А что, есть такие? Пообтешут?

— Имеются,— скромно ответил дед.— Могут.

— Ну, добре.

Атаман с есаулами двинулись было своим путем, но сверху, от дозоров, зашумели:

— Струга!

Лагерь приутих. Все смотрели в сторону дозорных...

— Много?! — спросил Степан, глядя туда же.

— Много?! — крикнул Иван Черноярец.

Дозорные, видно, считали — не ответили.

— Много?! — закричали им с разных сторон.— Черти!

— С тридцать! — поспешил крикнуть молодой дозорный, но его там поправили: — Полста!!!

Есаулы повернулись к Степану. И все, кто был близко, смотрели теперь на него. Весь огромный лагерь замер. Ждали решения атамана.

— В гребь! — зло сказал он.

— В гребь!!! — покатилось из конца в конец лагеря; весь он зашевелился; замелькали, перемешались краски.

Из единственного прохода в камышах выгребались в большую воду.

— В гребь — не в гроб: можно постараться. Наляжь, братцы.

— Шшарбицы не успел хлебнуть,— сокрушался огромный казак, налегая на весло.— Оно б веселей дело-то пошло.

— Не горюй, Кузьма. Всыпет счас воевода по одному месту — без шшарбы весело будет.

— А куды бежать-то будем? Опять к шаху? Он, поди-ка, осерчал на нас...

— А пошто бежим-то? — громко спросил молодой казачок, всерьез озабоченный этим вопросом.

Рядом с ним засмеялись.

— А кто бежит, Федотушка? Мы рази бежим?

— А чего ж мы?..

Опять грохнули.

— Мы ж в догонялки играем, дурачок! С воеводой...

...Головные струги вышли в открытое море. Было безветренно. Наладились в путь дальний, неведомый. А чтоб дружнее греблось, с переднего струга, где был Иван Черноярец, голосистый казак привычно завел:

— Эх-х!..

— Слушай! — скомандовал Черноярец.

— Не великой там огонюшек горит...

Разом дружный удар веслами; легли вдоль бортов.

— То-то в поле кипарисный гроб стоит...

Еще гребок. Все струги подстроились к головным.

— Во гробу лежит удалый молодец,—

бодро ведет голос; грустный смысл напева никого не печалит.

Степан на корме последнего струга. Часто оборачивается.

Далеко сзади косым строем растянулись тяжелые струги астраханцев. Гребцы на них не так дружны — намахались от Астрахани.

— Эх-х!..
Ты беги, мой конь, к моему двору.
Ты беги, конь мой, все не стежкою,
Ты не стежкою, не дорожкою...

— Бегим, диду?! — с нехорошей веселостью громко спросил Степан.

— Бегим, батька,— откликнулся дедрубака.

Степан опять оглянулся, всматриваясь в даль, прищурил, по обыкновению, левый глаз...

— Бегим, в гробину, в крест... Радуются — казаков гонют. А, Стырь? Смеется воевода!..

— А не развернуться ли нам?! — воскликнул воинственный Стырь, чутьем угадавший, что атамана одолевают сомнения.— Шибко в груде погано — не с руки казакам бегать.

Степан не сразу ответил.

— Нет, Стырь, не хочу тебя здесь оставить.

— Наше дело, батька: где-нигде — оставаться.

— Не торопись.

— Дума твоя, Степан Тимофеич, дюже верная,— заговорил молчавший до того Лазарь Тимофеев.— Бывало у казаков: к царю с плахой ходили. Ермак ходил...

— Ермак не ходил,— возразил Степан.— Ходил Ивашка Кольцов.

— От его же!

— От его, да не сам,— упрямо сказал Степан.— Нам царя тешить нечем. И бегать к ему кажный раз за милостью — тоже не велика радость.

— Сам сказал даве...

— Я сказал!..— повысил голос Степан.— А ты лоб разлысил: готовый на карачках до Москвы ползти!

Гнев Разина вскипал разом. И страшен он бывал в те минуты: неотступным, цепенящим взором впивался в человека, бледнел, трудно находил слова... Мог не совладать с собой — случалось. Он встал.

— На!.. Отнеси заодно мою пистоль!.. Вырвал из-за пояса пистоль, бросил в лицо Лазарю; тот едва увернулся.— Бери Стеньку голой рукой! — Сорвался с места, прошел к носу, вернулся.— Шумни там: нет больше вольного Дона... Пускай идут! Все боярство пускай идет! Казаки им будут сапоги лизать!

Лазарь сидел ни жив, ни мертв: черт дернул вякнуть про царя! Знал же: побежали от царева войска — не миновать грозы: над чьей-нибудь головой она грымыхнет.

— Батька, чего ты взъелся на меня? Я ж хотел...

— В Москву захотел? Я посылаю: иди! А мы грамоту сочиним: «Пошел-де от нас Лазарь с поклоном... мы теперь смирные. А в дар великому дому посылаем от себя... одну штуку в золотой оправе — казакам, мол, теперь ни к чему: перевелись. А вам-де сгодится: для умножения царского рода».

— Батька, тада и меня посылай,— сказал Стырь.— Я свой добавлю.

На переднем струге астраханской флотилии стояли, глядя вперед, князь Семен Львов, стрелецкие сотники, Никита Скрипицын.

— Уйдут,— сказал князь Семен негромко.

— Отдохнули, собаки!

— Куды ж они теперь денутся?

— В Терки уйдут... Городок возьмут, тада их оттудова не выковырнешь. Перезимуют и Кумой на Дон уволокутся.

— А не то к шаху опять — воровать.

— Им теперь не до шаха — домой пришли,— задумчиво сказал князь Семен.— У их от рухляди струги ломются. А в Терки-то их отпускать не надо бы... Не надо бы. А, Микита?

— Не надо бы.

— Не надо бы...— опять молвил в раздумье князь Семен.— Не угрести нам за ими. Нет. Микита, бери кого-нибудь — догоняйте. Отдай грамоту, а сам ничегошеньки не сули. Не надо. Пусть зайдут

в Волгу — там способней разговаривать.

— Спросют ведь: как, что?

— В грамоте, мол, все написано. «Царь вам вины ваши отдает — идите». С богом, Микитушка.

Через некоторое время из-за переднего струга астраханцев вылетела резвая лодочка и замахала в сторону разинцев. С княжьего судна бухнула тяжелая пушка. Флотилия стала.

Степан, услышав пушечный выстрел, вскочил.

— Лодка! — сказал рулевой.— Те стали, а лодка нам вдогон идет.

— Ну-ка, обожди,— велел Степан.— Послы?..

Перестали грести.

— Пальни, из какой погромче! Сенька, дуй к Черноярцу — пускай кучней сплывутся. Одеться всем!

В разинской флотилии началось приготовление к встрече с послами. Ахнула большая пушка. Передние струги развернулись и шли к атаману.

Казаки одевались; на каспийской воде зацвели самые неожиданные краски. Заблестело у поясов драгоценное оружие — сабли, пистоли. У Степана на боку очутился золотой пернач, нож, гнутый красавец пистоль.

— Веселей гляди! — слышался звучный голос Степана.— Хворых назад!

Лодочка с послами все скользила и скользила по воде. Солнце было как раз между лодочкой и стругами Стеньки. И оно медленно опускалось. Лодочка торопилась...

И вот солнце опустилось совсем; на воде остался кровяной след. Лодочка заскользила по этому следу. Пересекла, подступила к атаманову стругу. Несколько рук протянулось с баграми — придержали лодочку. Послов подняли на борт.

— «...Чтоб шли вы с моря на Дон,— читал Никита Скрипицын Разину и его есаулам.— И чтоб вы, домой идучи, нигде никаких людей с собой не подговаривали. А которые люди и без вашего подговору учнут к вам приставать, и вы б их не принимали и опалы на себя не наводили...»

Степан покосился на есаулов.

— «...И чтоб вы за вины свои служили и вины свои заслуживали...»

— Читай ладом! — обозлился Степан.— Задолбил: «служили, заслуживали!»...

— Здесь так писано! — воскликнул Никита и показал Степану.

— Чти!

— «А что взяли вы людей понизовых и животы многие, и то все б у вас взять и отдать в Астрахани». Дальше тут вам царь велит...

Московский Кремль.

Торжественный, громадный, цветастый праздник: сбор на соколиную охоту. Думные дворяне, стольники, бояре, окольничьи, сокольники... Все пылает на них — все в дорогих одеждах, выдаваемых в таких случаях двором. Даже кречеты на перчатках сокольников (перчатки с золотой бахромой) — и те с золотыми кольцами и шнурками на ногах.

Нет еще главного «охотника» — царя Алексея Михайловича, «рожденного и воспитанного в благочестии» (так он сказал о себе на суде Вселенских Патриархов).

Вот вышел и ОН... В высокой собольей шапке, в девять рядов унизанной жемчугом, Нагрудный крест его, пуговицы и ожерелье — все из алмазов и драгоценных камней. Бояре и окольничьи с ним — в парчовых, бархатных и шелковых одеяниях.

Путь от Красного крыльца до кареты устлан красным сукном. Царь проследо-

вал в карету... Царева карета была «весьма искусно сделана и обтянута красным бархатом. На верху оной было пять глав из чистого золота сделанных. Одеяние кучеров и вся сбруя были также из бархата».

Поезд тронулся.

Познакомимся немного с делами «кроткого духом».

Разные бывают дела, и по-разному можно понять и истолковать их. Можно, к примеру, так:

(Некий писатель диктует некоему писцу.)

«Был он роста высокого, имел приятный вид. Стан его строен был, взор нежен, тело белое, щеки румяные, волосы белокурые. Он зело дороден».

«Нрав его соответствовал сей пригожей наружности. Ревностно приверженный к вере отцов своих, выполнял он от души все правила оной. Нередко, подобно Давиду, вставал ночью и молился до утра».

«Хотя он и был Монарх Самодержавный, но наказывал только по одной необходимости, и то с душевным прискорбием. Щадя жизнь своих подданных, он также никогда не корыстовался имуществом их. Любил помогать несчастным и даже доставлял пособие ссылаемым в Сибирь. Удаленным в сию дикую страну ино давал малые пенсионы, дабы они там совсем не пропали.

Волнение умов и внутренние неудовольствия побудили его учредить Тайный Приказ, коего действия были не всегда справедливы; а ужасное СЛОВО и ДЕЛО приводило в трепет самых невинных».

«Окинем теперь светлым взором те мудрые деяния Царя Алексея Михайловича, коими он восстановил благосостояние подданных своих и даровал им новую жизнь».

«Против Июня 1662 года случился в Москве бунт.

Какой-то дворянин прибил в разных частях города к стенам и заборам пасквили, в коих остерегал народ, чтоб он не доверял боярам, ибо они, безбожники, стакнувшись с иноземцами, продадут Москву. Буйная чернь, узнав о сем, кинулась ко двору и произвела бы там изрядные злодеяния, если бы царь и бояре, предваренные о сем восстании, не уехали в село Коломенское.

Отчаянные преступники сии, числом до 10 000, кинулись в село Коломенское, окружили дворец и, требуя по списку бояр, угрожали сему зданию совершенным истреблением, если желание их не будет исполнено».

«Царь Алексей Михайлович, наученный прежде опытами, поступил в сем случае, как Монарху и следовало. Немецкие солдаты и стрельцы телохранительного корпуса явились внезапно на площади и начали действовать так удачно, что 4000 бунтовщиков легло на месте, а большая часть остальных, с предводителем их, была схвачена и закована.

После сего возвратился царь в Москву и приказал произвести следствие над преступниками. Большая часть из оных приняла достойную казнь, так что 2000 человек были четвертованы, колесованы и повешены. Остальным обрезали уши, означили каленым железом на левой щеке букву «Б» и сослали с семействами в Сибирь. Мальчикам от 12 и до 14 лет обрезали только одно ухо».

«Совершив сии важные действия, для успокоения Отечества нашего необходимо нужные, занялся царь Алексей Михайлович внутренним образованием государства. Издан был новый Полицейский

Устав, исполнителем коего определен был князь Македонский».

«Милосердие и человеколюбие были отличительными чертами души царевой...»

Царь на охоте.

Гонец из Москвы подскакал к нему на взмыленном коне, что-то докладывает с бумаги. Послушаем, что он там...

— «...Разорил татарские учуги, пленил персидские торговые суда, ограбил города: Баку, Рящ, Ширвань, Астрабат, Ферабат, и, произведя везде ужасные злодеяния, губил беспощадно мирных жителей. И побил персидский флот. И теперь пошел к Волге...»

— Объявился злодей! — воскликнул царь, багровея.— Откудова пишут?

— Из Тарков.

— Писать в Астрахань, к князю Ивану Прозоровскому: остановить! Оружия, припас, грабленое — отнять! Воров расспросить, выговорить им вины ихные и раздать всех по московским стрелецким приказам!

Случившийся рядом окольничий Бутурлин напомнил:

— Государь, мы в прошлом годе писали в Астрахань прощальную Стеньке. Понадеется князь Иван на ту грамоту...

— Ту грамоту изодрать! Успеть надо, чтоб Стенька на Дон не уволокся. Успеть надо!.. Не мешкайте! Ах, злодей!..

Три царедворца с гонцом поскакали в Москву.

Разинские струги сгрудились в устье речки Болды (повыше Астрахани).

На носу атаманьего струга появился Разин.

— Гуляй, братцы! — крикнул он. И махнул рукой.

Нимало тысяча казаков сыпануло на берег. И пошло дело.

По всему побережью развернулась нешуточная торговля. Скорые люди уже поспели сюда из Астрахани — с посадов, из Белого города, даже из Кремля. Много иностранных купцов, послов и всякого рода «жонок». В треть цены, а то и того меньше переходили из щедрых казачьих рук в торопливые, ловкие руки покупателей саженной широты дороги, сафьян, дорогие персидские ковры, от которых глаза разбегались, куски кармазина, кумача, курпех бухарский (каракуль), узорочный золотой товар: кольца, серьги, бусы, цепи, сулеи, чаши.

Наступил тот самый момент, ради которого казак терпит голод, холод, заглядывает в глаза смерти...

Трясут, бросают на землю цветастые тряпки, ходят по ним в знак высочайшего к ним презрения. Казак особенно почему-то охоч поспорить в торговом деле с татарином, калмыком и... с бабой.

Вот наш знакомый Кондрат. Раскатал на траве перед бабами драгоценный ковер, нахваливает. Орет:

— Я какой? Вона! — Показал свой рост.— А я на ем два раза укладываюсь. Глянь: раз! — Лег. — Замечай, вертихвостые, а то омману! — Вскочил, улегся второй раз, раскинул ноги.— Два! Из-под самого шаха взял.

— Да рази ж на ем спят? — заметила одна.— Его весют!

Разворачиваются дороги, мнут в руках сафьян...

— Эття сафян! Карош?

— А ты что, оглазел?

— Эття скур сипка блеха — толстм...

— Это у тебя шкура толстая, харя! Могу обтесать!

— Посьто ругался? Сацем?

Оборотистые астраханцы не забыли про сиуху. Местами виночерпии орудуют прямо с возов. Появились первые «ла-

сточки». Прошелся для пробы завеселевший казачок:

— Ох,
Бедный еж,
Горемышный еж!
Ты куды ползешь?
Куды ежисся?
Ох,
Я ползу, ползу
Ко боярскому двору,
К высокóму терему...

Иван Черноярец, собираясь куда-то, наказывает сотникам:

— За караулом глядеть крепко! А то учинят нам другой Монастырский Яр. Я тут ни одной собаке не верю...

Разноцветное человеческое море, охваченное радостью первого опьянения, наживы, свободы, торга — всем, что именуется ПРАЗДНИК, колышется, бурлит, гогочет. Радешеньки все — и кто обманывает и кто позволяет себя обманывать.

— Ох,
Бедный еж,
Горемышный еж!
Ты куды ползешь?
Куды ежисся?..

В приказной палате, в Кремле,— верховная власть Астрахани: князь, боярин, воевода Иван Семенович Прозоровский, князь, стольник, товарищ воеводы Семен Иванович Львов, князь, стольник, товарищ воеводы Михаил Семенович Прозоровский (брат Ивана Семеновича), митрополит Иосиф, подъячий, стрелецкий голова Иван Красулин. Думали-гадали.

— Что привел ты их — хорошо,— говорил князь Иван Семенович, высокий дородный боярин с простодушным открытым лицом.— А чего дале делать?

— Дело наше малое, князь,— заметил Львов,— у нас царская грамота: спровадим их на Дон, и все на том.

— Грамота-то — она грамота... А учнут они, воры, дорогой дурно творить с нас жа и спрос: куды глядели? Дума моя такая: отправить их на Дон неоружных. Перепись им учинить, припас весь побрать...

— Эка, князь!— воскликнул митрополит, сухой, длинный старик с трясущейся головой.— Размахался ты — побрать! Не знаешь ты их — и не приведи, господи! Разбойники! Анчихристы!.. Они весь город раскатают по бревнышку.

— Да ведь и мы не с голыми руками!

— Нет, князь, на стрельцов надежа плоха,— сказал Львов.— Шатнутся. А пушки бы и струги, если б отдали,— большое дело. Через Царицын бы бог пронес, а на Дону пускай друг другу глотки режут — не наша забота.

— Что ж, Иван, так плохи стрельцы?— спросил воевода Красулина, стрелецкого голову.

— Хвастать нечем, Иван Семеныч,— признался тот.— Самое безвременье: этих отправлять надо, а сменьщики — когда будут! А скажи им: останьтесь — тотчас мятеж.

Князь Михаил, молчавший до этого, по-молодому взволнованно заговорил:

— Да что жа такое-то?.. Разбойники, воры, государевы ослухи!.. А мы с ими ничего поделать не можем. Стыд же головушке! Куры засмеют — с голодранцами не могли управиться! Дума моя такая: привести их к вере божией, отдать по росписям за приставы — до нового царева указа. Грамота не в счет — она годовалой давности.

— Эх, князь, князь...— вздохнул митрополит.— Курям, говоришь, на смех? Меня вот как насмешил саблей один такой голодранец Заруцкого, так всю жизнь и смеюсь да головой трясу — вот как насмешил, страмец. Архиепископа Феодосия, царство небесное, как бесчестили!.. Это кара божья! Пронесет ее — и нам спасенье, и церкви несть

сраму. А мы ее сами на свою голову хочем накликать.

— И то верно,— заметил подьячий,— оставлять-то их тут неохота: зачнут стрельцов зманывать. А тада совсем худо дело. Моя дума такая: спробовать уговорить их утихомириться, оружье покласть и рассеяться, кто откудова пришел. Когда они в куче да оружные — лучше их не трогать.

— А к вере их, лиходеев, привесть! По книге. В храме господнем,— сказал митрополит.— И пускай отдадут, что у меня на учуге побрали. Я государю отписал, какой они мне разор учинили...— Митрополит достал из-под полы лист.— «В нынешнем, государь, во 177-м году августа против 7 числа приехали с моря на деловой мой митрополей учуг Басагу воровские казаки Стеньки...»

Вошел стряпчий.

— От казаков посыльщики.

— Вели,— сказал воевода.— Стой. Кто они?

— Два есаулами сказались, два простые.

— Вели.

Вошли Иван Черноярец, Фрол Минаев, Стырь, дед Любим. Поклонились рядовым поклоном.

— От войскового атамана от Степана Тимофеича от Разина есаулы Ивашка и Фрол да казаки донские Стырь да Любим,— представился Иван Черноярец.

Все четверо были заметно навеселе.

— Я такого у вас войскового атамана не знаю,— сказал воевода.— Корнея Яковлева знаю.

— Корней — то для других атаман, у нас свой — Степан Тимофеич,— вылетел с языком Стырь.

— С каких это пор на Дону два войска повелось?

— Ты рази ничего не слыхал?!— воскликнул Стырь.— А мы уж на Хволынь сбегали!

Фрол дернул сзади старика.

— С чем пришли?— спросил старший Прозоровский.

— Кланяется тебе, воевода, батька наш, Степан Тимофеич...

— Ну?..

— Велел передать: завтре сам будет.

— А чего ж не сегодня?

— Сегодня?..— Черноярец посмотрел на астраханцев.— Сегодня мы пришли уговор чинить: как астраханцы стретют его.

Тень изумления пробежала по лицам астраханских властителей.

— Как же он хочет, чтоб его стретили?— спросил воевода.

— Прапоры чтоб выкинули, пушки с раскатов стреляли...

— Ишшо вот,— заговорил Стырь, обращаясь к митрополиту,— надо б молебен отслужить, отче...

— Бешеный пес те отче!— крикнул митрополит и стукнул посохом об пол.— Гнать их, лихоимцев, яко псов смердящих! Нечестивцы, чего удумали — молебен служить!..

— Они пьяные,— брезгливо сказал князь Михаил.

— У вас круг был?— спросил Львов.

— Нет!

— Это вы своевольно затеяли?.. С молебном-то?

— Пошто? Все войско хочет.

Воевода поднялся с места:

— Идите в войско, скажите своему атаману: завтре пусть здесь будет. И скажите ему, чтоб он дурость никакую не затевал. А то такую стречу учиню, что до дома не очухаетесь.

Есаулы вышли, а старики замешкались в дверях.

— А вас-то куды черт понес — на край света? — спросил воевода.— Козлы старые!.. Помирать ведь скоро.

— Чего торописся, боярин. Поживи ишшо,— сказал Стырь участливо.— Али хворь какая?

— Я про вас говорю, пужалы! — воскликнул князь.

— Чего он говорит? — спросил дед Любим Стыря.

Стырь заорал, что было силы, на ухо Любиму:

— Помирать, говорит, надо!

— Пошто?! — тоже во все горло заорал дед Любим.

— Э?! Чего?!

— А-а! У меня тоже в брюхе чего-то забурчало!

Воевода понял, что старики дурака ломают.

— Не погляжу сейчас, что старые: спущу штаны и всыплю хорошенько!

— Чего он? — опять спросил дед Любим.

— Штаны снимать хочет! — орал Стырь.— Я боярскую ишшо не видал. А ты?

— Пошли с глаз! — крикнул воевода.

«Застолица» человек в пятьсот восседала прямо на берегу, у стругов. Вдоль нашестьев, подобрав под себя ноги.

Разин — во главе. По бокам — есаулы, любимые деды, бандуристы, Ивашка Поп (расстрига), знатные пленники, среди которых и молодая полонянка, наложница Степана.

Далеко окрест летела вольная, душу трогающая песня донцов.

— ...Она падала, пулька, не на землю,
Не на землю, пуля, и не на воду,
Она падала, пуля, в казачий круг,
На урочную-то на головушку,
Что да на первого есаулушку.

И совсем как стон, тяжкий и горький:

— Попадала пулечка промеж бровей,
Что промеж бровей, промеж ясных очей.
Упал младец коню на черну гриву.

Сидели некоторое время подавленные чувством, какое вызвала песня. Степан стряхнул оцепенение.

— Геть, сивые! Не клони головы!..

Осушили посудины, крякнули.

— Наливай! — велел Степан.

Еще налили по разу.

— Чтоб не гнулась сила казачья! Аминь.

Выпили.

— Наливай!

— Чтоб стоял во веки веков вольный Дон! Разом!

Выпили.

— Заводи!

— Как ты, батюшка, славный тихий Дон,
Ты кормилец наш, Дон Иванович,—

повел задушевно немолодой голос. Подхватили молодые, звучные — заблажили. Степан махнул рукой, чтоб молодые замолкли.

— Про тебя лежит слава добрая,
Слава добрая, речь хорошая.

У стариков получается лучше, сердечней.

— Как бывало, ты все быстер бежишь,
Ты быстер бежишь, все чистехонек.
А теперь ты, кормилец, все мутен течешь,
Помутился ты, Дон, сверху донизу.
Речь возговорит славный тихий Дон:
«Уж как-то мне все мутну не быть,
Распустил я своих ясных соколов...»

Опять властное чувство тоски по родине погнуло казаков книзу — замолкли.

— Ну? — спросил Степан.— Что ж?

— Погодь, батька,— насмешливо сказал Ивашка Поп,— дай казакам слезу пустить.

— Вы уж в голос тада, чего ж молчком-то?

Несколько оживились... Большинство, особенно молодые, с нетерпением смотрели на Степана. Тот ровно не замечал этих взглядов.

— Добре ли укусили, казаки? — спросил он.

— Добре, батько! — гаркнули. И ждали чего-то еще. А батька все никак не замечал этого их нетерпения.

— Не томи, батька, — сказал негромко Иван Черноярец, — а то сейчас, правда, заревут.

Степан поставил порожнюю чару, вытер усы... Полез вроде за трубкой. И вдруг встал, сорвал шапку и ударил ею о землю.

Это было то, чего ждали.

Далеко прокатился над водой мощный, радостный вскрик захмелевшей ватаги. Разом вскочили... Бандуристы, сколько их было, сели в ряд, ударили по струнам. И пошла родная... Плясали все. Свистели, ревели, улюлюкали... Образовался огромный круг. В середине круга стоял атаман.

Земля вздрагивала; чайки, кружившие у берега, шарахнули ввысь в стороны.

А солнце опять уходило. И быстро надвигались сумерки.

Праздник размахнулся вширь: завихренья его образовывались вокруг костров. У одного костра к Степану волокли пленных, он их подталкивал в круг: они должны были плясать. Под казачью музыку. Они плясали. С казаками вперемешку. Казаки от души старались, показывая, как надо — по-казачьи. У толстого персидского купца никак не получалось вприсядку. Два казака схватили его за руки и сажали на землю и рывком поднимали. С купца — пот градом.

— Давай, тезик! Шевелись, ядрена мать!..

— Оп-па! Геть! Оп-па! Геть! Ах, гарно танцует, собачий сын.

А вот группа молодых и старых затеяли прыгать через костер. Голые. Мочили водой только голову и бороду. Больше нигде. Пахло паленым.

«Бедный еж» набрел на эту группу.

— Ммх!.. Скусно пахнет! — И тоже стал снимать с себя кафтан. — Дай, я свой подвялю.

Его прогнали. И он пошел и опять запел:

— Ох,
Бедный еж!..

К Степану пришло состояние, когда не хочется больше никого видеть. Он выпил еще чару и пошел к стругам.

Его догнала персиянка. Сзади, поодаль, маячила ее нянька.

— Ну? — спросил Степан, не оборачиваясь; он узнал ее легкие шаги. — Наплясалась?

Подошли к воде. Степан ополоснул лицо... Потом стоял, задумавшись. Смотрел вдаль, в сумрак.

Тихо плескались у ног волны; гудел за спиной пьяный лагерь; переговаривались на стругах караульные. Огни смоляных факелов на бортах струились в темную воду, дрожали.

Долго стоял Степан неподвижно.

Какие-то далекие, нездешние мысли опять овладели им.

Персиянка притронулась к нему: она, видно, замерзла. Степан обернулся.

— Озябла? Эх, котенок заморский. — Погладил княжну по голове. Развернул за плечо, подтолкнул: — Иди спать.

Долго еще колобродил лагерь. Но все тише и тише становился гул, все глуше. Только крепкие головы не угорели вконец; там и здесь у затухающих костров торчали небольшие группы казаков.

Вдруг со стороны стругов раздался отчаянный женский вскрик. Он повторился трижды. На стружке с шатром, где

находились молодая персиянка со своей нянькой, заметались тени. Громко всплеснула вода; кого-то, кажется, сбросили. И еще раз громко закричала молодая женщина...

Степан проснулся, как от толчка... Вскочил, нашарил рукой саблю и как был в чулках, шароварах и нательной рубахе, так и выскочил из шатра.

— Там чего-то, — сказал караульный, вглядываясь во тьму. — Не разберешь... Кого-то, однако, пришшучили.

Степан, минуя сходню, махнул из стружка в воду, вышел на берег и побежал.

К стружку пленниц бежал с другой стороны Иван Черноярец.

При их приближении мужская фигура на стружке метнулась к носу... Кто-то помедлил, всматриваясь в ту сторону, откуда бежал Степан, должно быть, узнал его, прыгнул в воду и поплыл, сильно загребая руками. Когда вбежал на струг Иван, а чуть позже Степан, пловец был уже далеко.

У входа в шатер стояла персиянка, придерживала рукой разорванную на груди рубаху, плакала.

— Кто? — спросил Степан Черноярца.

— А дьявол его знает... темно, — ответил Иван и незаметно сунул за пазуху пистоль.

— Дай пистоль.

— Нету.

Степан вырвал у есаула из-за пояса дротик и сильно метнул в далекого пловца. Дротик тонко просвистел и с коротким сочным звуком — вода точно сглотнула его — упал, не долетев. Пловец — слышно — наддал. Степан сгоряча начал было рвать с себя рубаху. Иван остановил:

— Ты что, сдурел? Он сейчас выплывет — и в кусты: а там его до второго Христа искать будешь.

Подошла сзади княжна, стала говорить что-то. Потащила Степана к борту...

— Чего?.. — не понимал тот.

— Ге!.. — воскликнул Иван. — Старушку-то он, наверно, того — скинул! Он ее туды? — громко спросил он княжну; та уставилась на него. Иван плюнул и пошел в шатер. — Ну да! — крикнул оттуда. — Старушку тóрнул — нету. — Вышел из шатра, крикнул караульному на соседнем струге: — Ну-ка, кто там?!. Спрыгни, пошарь старушку.

Караульный разболокся, прыгнул в воду. Некоторое время пыхтел, нырял, потом крикнул:

— Вот она!

— Живая?

— Ково тут!.. Он ее, видно, зашиб ишшо до этого — вся башка в крове, липкая.

Степан мучительно соображал, кто мог быть тот пловец.

— Фролка! — сказал он.

— Минаев?

— Ну-ка... как тебя? — перегнулся Степан через борт.

— Пашка. Хоперский.

— Дуй до Фрола Минаева. Позови суды.

— А эту-то куды?

— Оттолкни — пусть плывет.

Персиянка тронула Черноярца и стала знаками показывать, чтобы старуху подняли.

— Иди отсудова! — зашипел тот и замахнулся. — Тебя бы туды надо... змею черную.

Караульный побежал к есаульскому стругу.

— Потеряли есаула, — горько и зло вздохнул Иван. — Твою мать-то...

— На дне морском найду, гада, — сказал Степан. — Живому ему не быть.

— Может, она его сама сблазнила, сучка,— заметил Иван.— Чего горячку-то пороть?

— Я видал, как он на ее смотрит.

— Прокидаемся есаулами...

— Срублю! — рявкнул Степан.— Сказал: срублю — срублю! Не встревай.

— Руби!—тоже повысил голос Иван.— А то у нас их шибко много, есаулов, девать некуда! Руби всех подряд, кто на ее глянет. И я глядел — у меня тоже глаза во лбу.

Степан уставился на него.

— Не наводи на грех, Иван. Добром говорю...

— Черт бешеный,— негромко сказал Иван и пошел со струга.

По дороге встретил посыльного.

— Ну?

— Нету Фрола,— сказал посыльный.

Степан сидел в шатре, подогнув под себя ногу. Курил. Вошли Стырь и Ивашка Поп. Они не проспались, их покачивало.

— На огонек, батька,— сказал Поп.

— Сидай,— пригласил Степан.

— Эххе,— вздохнул Стырь.— Какой я сон видал, Тимофеич!..

— Запомни его: старухе потом расскажешь,— оборвал Степан.— Иван поднял?

— Иване,— сознался Стырь.— Ты, Тимофеич, атаман добрый, а на Ивана хвоста не подымай. У нас таких есаулов — раз-два — и нету.

— А Фрол?..— спросил Степан.— Фрол добрый был есаул.

— А пошто — «был», батька?— спросил Ивашка Поп, ужасно наивничая.

— Какой хитрый явился! Глянь на его, Стырь... От такой черт заморочит голову, и впрямь дурнем сделаесся. Нету больше Фролка.

— А где ж он?

— Пропал. Так мне его жалко!..

— Ну, можа, ишшо не пропал?

— Пропал, пропал. Добрый был есаул.

Помолчали все трое.

— От я тебе сказку скажу,— заговорил Стырь.— Сказывал мне ее дед мой на Воронеже. Жил на свете один добрый человек...

Степан встал, начал ходить в раздумье.

— Посеял тот человек пашеницу... Да. Посеял и ждет. Пашеница растет. Да так податливо растет — любо глядеть. Выйдет человек вечером на межу, глянет — сердце петухом поет. Да. Подходит...

— Чего пришли-то?— спросил Степан.— Фрола выручать? Рази ж так делают, как он?

— Он спьяну, батька. Сдурел.

— Пускай молоко пьет, раз с вина дуреет.

— Брось, Тимофеич,— с укором сказал Стырь.— Серчай ты на меня, не серчай — скажу: не дело и ты затеял. Где это видано, чтоб из-за бабы свары какой у мужиков не случалось? Это вечно так было! Отдать ее надо — от греха подальше. А за ее ишшо и выкуп...

— Ну, ладно!..— обозлился Степан.— Явились тут... апостолы. Сами пьяные ишшо, идите проспитесь. Завтра в Астрахань поедем.

«Апостолы» замолкли.

— Идите спать,— уже мягче сказал Степан.

Старики вышли из шатра, постояли и ощупью стали спускаться по сходне — одной гибкой доске, на которой в изредь набиты поперечные рейки.

На берегу их ждал Иван Черноярец.

— Ну? — спросил он.

— Отойдет,— пообещал Стырь.— Он весь в деда свово: тот, бывало, оглоблю

схватит — ну, дай бог ноги. А потом ничего — отходил.

— Оглобля — куды ни шло. Этот чего похуже хватает.

— Лют сердцем... А вот Иван у их был.. Тц... Вот кого я любил! И этого люблю, но... боюсь, — признался Стырь. — Не поймешь никак, что у его на уме.

— Извести ее, что ли, гадину? — размышлял вслух есаул. Насыпать чего-нибудь...

— Не, Иван, то — грех.

— Убей так-то!..

— Посмотрим. Домой он ее, что ли, позовет? Там Алена его без нас ей голову открутит. Где Фрол-то?

— Вон, у огня сидит. Сушится.

— Пошли к ему, — предложил Ивашка Поп.

— Что-то у меня голова какая-то стала?.. Забываю, чего хотел сказать тебе, Иван... — Стырь сморщился.

— Ну?

— А-а!.. Вспомнил: пошли выпьем!

Трое направились к одному из костров. Где-то во тьме невнятно пели двое:

— Ох,
Бедный еж,
Горемышный еж!
Ты куды ползешь?
Куды ежися?..

«Бедный еж» нашел наконец родную душу.

Утро занялось светлое.

После тяжкой, угарной ночи распахнулась ширь, вольная, чистая. Клубился туман.

Собиралось посольство в Астрахань.

Степан сидел на носу своего струга. С ним вместе на струге были: Иван Черноярец, Стырь, Федор Сукнин, Лазарь Тимофеев, Михаил Ярославов, княжна. Княжна была нарядная и грустная. Степан тоже задумчив. Казаки помяты, хмуры: Степан не дал опохмелиться.

Иван Черноярец распоряжался сборами. Наряжалось двенадцать стругов.

— Князька-то взяли? — кричал Иван. — Как он там?

— Ничего! Маленько харю ему вчерась...

— Напяльте на его поболе. Пусть смеется, скажите! Прапоры взяли?

— Взяли!.. А сколь брать-то?

— Тимофеич, сколь прапоров брать?

— Десять.

— Десять!

Двенадцать стругов пылали на воде живописным разноцветьем. Потягивал северный попутный ветерок; поставили паруса. Паруса шелковые, на некоторых нашиты алые кресты. Двенадцать стружков, точно стая лебедей, покачивались у берега.

К Степану подошел Стырь (казаки подослали):

— Что, Тимофеич, хотел я тебе сказать...

— Нет, — кратко ответствовал Степан. — Гребцам можно по чарке. Иван!..

— О!

— Гребцам — по чарке.

— Добре!

Гребцы оживились. Посмотрели на есаулов весело.

Стырь, печальный, пошел к своему месту. Оглянулся на атамана... Подсел к одному молодому гребцу.

— Васька, ты помнишь, собачий сын, как я тебя тада выручил? — ласково спросил он.

— Помню, диду. А чарку не отдам.

— Пошто? Ты ж как огурчик сидишь! А у меня калган сейчас треснет. Помру, наверно.

— У меня у самого...

— Погодь. Давай такой уговор...

...В группе, где есаулы, негромкий разговор.

— Он где сейчас-то?

— В тальнике где-то — Иван сховал.

— Ну, он хучь добрался до ее?

— Не успел.

— Жалко. Страдать, дак уж знать, за что.

— Иван подговаривает уморить ее как-нибудь...

— Как?.. Догадается ведь. Вперед надо было. А теперь — сразу к нам кинется.

— Мда-а... От сучка-то! Сгубила казака...

Подошел Стырь.

— Ну? — спросили его.

— Не велел, казачкú, — весело сказал Стырь. — Ни в какую.

— А ты где-то уж урвал! — с завистью сказал Ларька Тимофеев.

— Урвал, — сознался Стырь. — Хлопец один должок отдал.

Тем временем Степан махнул рукой. Головной струг, а за ним остальные выплыли в Волгу. Сразу набрали хороший ход.

Степан сидел в той же позе — откинувшись на локоть, посасывал трубку. Изредка взглядывал на есаулов.

Княжна сидела одна. Она крепко затосковала без няньки.

Есаулы о чем-то разговаривали. В сторону атамана не смотрели.

А Степан уже неотрывно смотрел на них... И взгляд его стал нехороший — внимательный. Он вздохнул. И вдруг вскочил и, шагая через нашестья, пошел к ним. Есаулы невольно поднялись навстречу.

— Прячете Фрола! — заорал Степан, хватая первого попавшего за грудки. Им оказался Федор Сукнин. Степан толкнул его. Тот споткнулся сзади о нашестья, грохнулся. — В гробину вашу, в кровь!.. — Еще один есаул полетел от мощного толчка — Ларька. — Жалко Фрола?! Я вам кто?!.. Я атаман вам или затычка?!

Двое одновременно выхватили сабли — Федор и Ларька. Федор встал раньше, прямо пошел на Степана. Ларька, вскочив, оказался сбоку и тоже двинулся на атамана.

— А-а, — вдруг тихо сказал Степан, и в руке у него сверкнул косой белый огонь. — Ну?..

Короткий лязг — сабля Федора (он попытался выбить атаманову саблю) взвилась в воздух и булькнула в воду. Иван заслонил спиной Федора и оказался перед Степаном — тоже с саблей.

— Миротворец, — опять странно тихо и спокойно сказал Степан. — Ну?..

— Уймись, шальной! — крикнул Иван. — Что ты делаешь?

— Ать! — Степан резко качнулся вбок... И Ларька чудом уцелел — увернулся. Все же концом сабли Степан черкнул его по руке. — На-ка!..

В момент, когда Степан повернулся к Ларьке, Иван кинулся на него, растопырив руки, — хотел схватить. Степан с удивительной быстротой нырнул ему под руки и подставил ногу. Иван упал, но сабли не выронил, крутнулся лежа, поднял саблю, чтоб заслониться ею от неминучей смерти... Но сабля атамана уже взлетела над ним...

— Пропал, казаче! — крикнул Степан.

В этот момент грянул выстрел. Степан с силой всадил саблю в дно стружка на четверть от Ивановой головы. Только после этого повернулся на выстрел.

— Кто стрéлил?

— Я, — сказал Иван Аверкиев. — Хотел...

— Куды метил? В руку?

— В саблю, батька. Святой крест — в саблю. Хотел выбить.

Степан сел на лавку.

— Ну, повоевали и будет. — Ядовитая, злая тоска, которая с утра ела сердце, схлынула.

Все произошло с такой быстротой, что не все сразу опомнились.

— Садись, — пригласил Степан. Он даже повеселел — так легко сделалось на душе. — Ларька, покажь руку.

Ларька, морщась от боли, стянул рукав кафтана, разорвал рубашку... Рана была незначительная.

— Память, Ларька: не крадься сбоку. Ходи теперь с зарубкой.

— Ты сдурел, Степан, — с упреком сказал Иван. — Так можно заикой сделаться. Чего ты взбесился-то?

— Ты хошь заранъше сказывай: сейчас буду пужать, — попросил Стырь. — А то я чуть в штаны не наворотил.

— Будет про это, — сказал Степан. Поглядел вдаль, на реку, промолвил вроде как с сожалением: — Волга, Волга...— Посидел еще, встал, пошел в нос... На ходу легко взял княжну, поднял и кинул в воду. Она не успела вскрикнуть. Степан прошел дальше, в самый нос, позвал есаулов. — Идите суды!

Есаулы молча подошли, кто присел, кто остался стоять. На атамана боялись смотреть.

— Ларька, чего насулили Львову? Перескажи.

— Отдать прапоры, пушки...

— Сколь?

— Не уговаривались. Сказали, чижолые отдадим.

— Ну?

— Ясырь. Струга морские, припас... Но припас и струга — в Царицыне. Служилых людишек, какие с нами, он, говорит, отпустить...

— Как же мы без припасу останемся? — встрял Черноярец.

— Погоди. Ишшо?

— Ишшо: бить челом царю за вины. Без того, говорит, не пропустим.

— Ишшо чего, Ларька?

— Рухлядь, какую на бусах взяли...

— Мишка, списал, чего в дар везем?

— Списал, — откликнулся Ярославов.

— Ну-ка?

— Воеводе: бархат красный заморский — шесть бунтов, девять тюков сафьянов — в тюку по пять сафьянов, три килима рытых, кутни с травами — четыре косяка, линты золотые — сорок аршин, недолиски — три, снизки с яхонтом — две, дорожки с золотыми травками — тридцать аршин, кружева шемахинские с золотом и серебром — две стопы, чашки золотые — тринадцать, тридцать юфтей шемахинских — в четырех узлах. Этому воеводе везем, второму: сорок юфтей шемахинских — пять узлов, десять косяков кружев с золотом и серебром, две какие-то книги, ковер большой турецкий с шелком, три штуки...

— Насобачился ты в этом деле! — удивился Степан. — Чешет, как поп обедню.

— Ишшо списки есть...

— Будет. — Степан посмотрел на есаулов. Спросил: — Будет аль нет — глотки заткнуть? Али мало?

Есаулы промолчали: никто не знал этого.

— Федор, — позвал Степан. — Посылал, куды я велел?

— Семерых. Пятеро пришли, двое ишшо в городе.

— Чего говорят?

— Стрельцы-годовальщики домой собираются, ждут новых. Воевать не склоняются.

Степан вытащил из-за себя небольшую кожаную сумку с тяжелым звонким содержимым. Бросил Федору:

— Передай Ивану Красулину, как там будем.

Народу высыпало на берег — видимо-невидимо. Кричали, махали шапками, платками.

Степан шел в окружении есаулов, ничем не выделяясь среди них: на нем тоже было все есаульское. Только оружие за поясом побогаче. Шел он спокойно, голову держал прямо, гордо, чуть щурил в усмешке глаза.

— А не послать ли нам этого воеводу к такой-то матери! — сказал Черноярец.— Тимофеич?

— Дай срок, Ваня,— тряхнем. Весь Дон на дыбы поставим.

Народ ликовал на всем пути разинцев. Люди, испытывающие на себе позор рабства, истинно радуются, когда видят того, кто ногами попрал страх и рабство. Любит народ вождей ярких, удачливых. Слава Разина бежала впереди него. В нем и любили ту самую затаенную надежду свою на счастье, на светлое воскресенье: надежду эту не могут убить в человеке никакие самые изощренные и самые что ни на есть тупые владыки. Народ избирает своего владыку...

С полсотни казаков вошли с Разиным в Кремль, остальные остались за стенами.

Чтобы подействовать на мятежного атамана еще и страхом божьим, встречу с ним астраханские власти наметили в домашней церкви митрополита.

— Э! — сказал Степан, входя в церковку и снимая шапку.— Я в Соловцах видал: вот так на большой иконе рисовано. Кто ж из вас Исус?

— Сперва лоб перекрестить надо, оглотеи! — строго сказал митрополит.— Не в конюшню зашли.

Разин и все казаки за ним перекрестились на распятие.

— Так: это дело сделали. Теперича...

— Всю ватагу привел? — крикнул вдруг первый воевода, покраснев.— Был тебе мой указ не шляться казакам в город, стоять в устье!

— Не шуми, воевода! — Сильный голос Степана зазвучал под невысокими сводами уютной церковки.— Ты боярин знатный, а не выше царя. В его милостивой грамоте не сказано, чтоб нам в город не шляться. Никакого дурна мы тут не учинили.

— Кто стрельцов в Яике побил? Кто посады пограбил, учуги позори́л?.. «Никакого дурна»! — сказал митрополит зло.

— Был грех, за то приносим вины наши государю. Вот вам бунчук мой — кладу.— Степан положил на стол перед воеводами символ власти своей.— А вот прапоры наши.— Он оглянулся... Десять казаков вышли вперед со знаменами, пронесли их мимо стола, составили в угол. Степан стоял перед столом.

— А вот дары наши малые.

Опять казаки расступились... И тринадцать молодцов выступили вперед, каждый нес на плече тяжелый тюк с дорогими товарами.

— Мишка! — позвал Степан.

Мишка Ярославов разложил на столе перед властителями листы.

— Списки — кому чего,— пояснил он.

— Просим покорно принять их. И просим отпустить нас на Дон.

За столом произошло некоторое замешательство. Знали: будет Стенька, будет челом бить царю, будут дары... Не знали только, что перед столом будет стоять напористый человек и что дары

(черт бы побрал их, эти дары!) будут так обильны, тяжелы. Так захотелось разобрать эти тюки, отнести домой и размотать... Степан спутал властям игру. Князь Львов мигнул приказным: один скоро ушел куда-то и принес и подставил атаману табурет. Степан пнул его ногой. Табурет далеко отлетел.

— Спаси бог!.. — воскликнул он. — Нам надо на коленках стоять пред такими знатными господарями, а ты табурет приволок. Постою — ноги не отвалются.

Степан явно выхватил инициативу у властей — «проценческого» зрелища не вышло. Князь Иван Семенович поднялся и сказал начальственно:

— Про дела войсковые и прочия разговаривать будем малым числом.

Воеводы, дьяк и подьячий с городской стороны, Степан, Иван Черноярец, Лазарь Тимофеев, Михайло Ярославов, Федор Сукнин — с казачьей удалились в приказную палату толковать «про дела войсковые и прочия».

Митрополит обратился к оставшимся казакам:

— Я скажу вам, а вы скажите своему атаману и всем начальным людям вашим и подумайте в войске своем, что я сказал. А скажу я вам притчу мудреную, а сердце ваше христолюбивое подскажет вам разгадку: можно ли забывать церкву господнюю? И как надо, помня господа-бога, всегда думать про церкву его святую.

Казаки слушают.

— Заповедает раз господь-бог двоимтроим ангелам: «О, вы мои ангелы, три небесных воеводы! Сойдите вы с неба на землю, поделайте гуслицы из сухого явору да подите по свету, будто пчела по цвету».

Казаки заскучали. Часть их, кто стоял сзади, тихонько улизнули из церковки.

— И вот пришли ангелы перед дворы богатого Хавана — а случилось то прямо во святое воскресенье, — и стояли ангелы до полуденья. Вышла к ним Елена, госпожа знатная. И вынесла Елена, госпожа знатная, обгорелый краюх хлеба...

Поредели ряды казаков. Уже совсем мало слушают митрополита. Митрополит, видя это, говорит почти без роздыха:

— Не дала его Елена, как бог милует, бросила его Елена башмаком с ноги правыя: «Вот вам, убогие!»

— Передохни, отче, — посоветовал Стырь. — Запалился.

— Тогда пошли ангелы. Повстречал их Степан, верный слуга Хавана. И говорят убогие: «Послушай-ка, брат Степан, удели, ради бога, чего-нибудь». А Степан им: «Послушайте, братья убогие, ничего нет у меня, кроме одного ягненочка. Молоком побирался я и ягненка откармливал. Будь здесь мой ягненочек, я бы вам отдал его теперь». Говорят ему ангелы: «Спасибо, брат Степан! Если то и на сердце, что на языке, — тотчас ягненок будет здеся». Обернулся Степан — он идет, ягненочек, через поле, блеючи: он Степану радуется, будто своей матушке. Взял Степан ягненочка, поцеловал его три раза, потом дал убогому. «Вот, братья убогие, пусть на вашу долю пойдет. Вам на долю, а мне — молитва перед богом!» — «Спасибо, брат Степан!» И ушли ангелы. И увели ягненочка. Когда пришли ангелы к престолу Христову, сказывают господу, как что было на земле. И молвил им господь-бог: «Слушайте-ка, ангелы, сойдите вы с неба на землю да идите ко двору богатого Хавана, схватите Елену, повяжите на шею ей каменье студеное, привяжите к каменью нечестивых дьяволов, пусть ее возят по муке, как лодочку по морю». Вот какая притча, — закончил митрополит.

— Утопили? — спросил Стырь (перед митрополитом стояли он и еще несколько пожилых казаков). — Ая-яй!..

— Норовистый бог-то, — промолвил дед Любим, которого история с ягненочком растрогала. — А ягненочка-то зажарили?

Митрополит не знал: злиться ему или удивляться.

— Подумайте, подумайте, казаки, за что бог Елену-то наказал. В чем молитва-то наша богу?..

— В ягненочке? — догадался дед.

В приказной палате идет дипломатический торг. Степан не сдает тона, взятого им сразу.

— Двадцать две пушки, — уперся он. — Самые большие — с ими можно год в обороне сидеть. Нам остается двадцать.

— Для чего они вам?!

— Э, князь!.. Не гулял ты на степу-приволье. А крымцы, азовцы, татарва?.. Мало ли! Найдутся и на нас лихие люди. Дойтить надо. А как дойдем, так пушечки эти вернем тотча́с.

— Хитришь, атаман, — сказал молодой Прозоровский. — Эти двадцать две тяжелые — тебе их везти трудно. Ты и отдаешь...

— Не хочете — не надо, довезем как-нибудь.

— Не про то речь!.. — с досадой воскликнул старший Прозоровский. — Опять ты оружный уходишь — вот беда-то.

— А вы чего же хочете? Чтоб я голый от вас ушел? Не бывать. Не повелось так, чтоб казаки неоружные шли.

— Да ведь ты если б шел! Ты опять грабить начнешь!

— Ну а струги? — спросил младший Прозоровский.

— Как порешили: девять морских берите.

— А ясырь?

— Ясырь — нет. Мы за ясырь головы клали. Надо — пускай шах выкуп дает. Не обедняет. Понизовские, какие с нами ходили... мы их не неволим: хочут, пусть идут, куды знают. За вины наши пошлем к великому государю станицу — челом бить. Вон Ларька с Мишкой поедут. А теперь — не обессудь, боярин: мы пошли гулять. Я с утра не давал казакам, теперь самая пора: глотки повысыхали, окатить надо. Пушки свезем, струги приведем, князька этого — тоже берите...

— А сестра его?

— Сестры его... нету. Ушла.

— Как ушла? Куды?

— Не знаю. Далеко. — Степан поднялся и вышел из палаты, не оглянувшись.

— Где же девка-то? — спросил Прозоровский у есаулов. Есаулы пожали плечами.

— Отдавать не хочет, — понял дьяк. — Сколько вас в Москву поедет?

— Шестеро, — отвечал Иван Черноярец. — Ну, мы тоже пошли.

Власти остались сидеть. Долго молчали.

— Тц... — вздохнул старший Прозоровский. — Нехорошо у меня на душе, не ладно. Ушел, сукин сын, из рук ушел, как налим.

Утром другого дня Разин торговал у нагайских татар коней. В торге принимало участие чуть не все войско разинское. Гвалт стоял невообразимый.

Несколько человек татар крутились на кругу с лошадьми... Казаки толкали кулаками лошадей, засматривали им в зубы, пинали под брюхо...

— Сево? Сяцем так? — возмущались татары.

— Сево, сево... Вот те и сево!..

Исследовались глаза, уши, ноздри, груди... Даже под хвост заглядывали. Кони шарахались от людей.

— Кузьма, ну-к прыгни на ее: сразу не переломится, до Царицына можно смело ехать.

— А спина-то сбитая!

— Сево?

— Вот! Как же ее под седло?

— Потниська, потниська (потничок).

— Пошел ты!..

Степан со всеми вместе разглядывал, щупал, пинал коней. Соскучились казаки по ним. Светлой любовью светились глаза их.

— Ну-к вон того карева!.. Пробежи кто-нибудь! — кричал Степан.

Кто-нибудь помоложе с радостью великой прыгал карему на спину... Расступались. Кто поближе стоял, вваливал мерину плети... Тот прыгал и сразу брал в мах. Сотни пытливых глаз с нежностью смотрели вслед всаднику.

К Степану подошел Федор Сукнин.

— Воевода плывет, Тимофеич.

— К нам?

— Вон! Суды рулит...

— Найди Мишку Ярославова.

Мишка оказался тут.

— Написал тайше? — быстро спросил Степан.

— Написал.

Степан взял бумагу, а Мишка привел татарина. Судя по всему — старшего.

— На, — сказал Степан, подавая татарину лист. — Отдашь тайше. В руки! И чтоб духу твово тут не было.

— Понял, бачка. Пысьимо — тайша.

— Никому больше! От его мне привезешь. Здесь не захватишь — мы уйдем скоро, — бежи на Дон. — Вынул кошелек, отдал татарину. — Приедешь, ишшо дам. Пошли гостя стренем.

Степан с есаулами направились к берегу.

— Зачем? — недоумевал Степан, вглядываясь в воеводский струг. — Львов, Прозоровский, ишшо кто-то... Зачем, а?

— Не от царя ли чего пришло! — высказал тревожную мысль Мишка Ярославов.

— Мы б знали, — сказал Федор. — Иван Красулин прислал бы раньше их сказать.

— Ты передал ему? — спросил Степан. — Деньги-то...

— А как жа.

— Добре. Чего ж воевода пожаловал, овечий хвост? Зови на струг. — Степан свернул к своему стругу.

Воевода пожаловал по той простой причине, что явно «продешевил» в дипломатическом торгу в Астрахани.

— Здоров, атаман! — бодро приветствовал Прозоровский, входя в шатер.

— Здорово, бояре! Сидайте, — пригласил Степан.

— Экая шуба у тебя, братец! — воскликнул Прозоровский, уставившись на дорогую соболью шубу, лежащую на лежанке. — Богатая шуба!

— С чем пожаловали, бояре? — спросил Степан. — Не хотите ли сиухи?

— Нет. — Прозоровский посерьезнел. — Не дело мы вчерась порешили, атаман. Ты уйдешь, а государь с нас спросит...

— Чего ж вам надо ишшо?

— Ясырь надо отдать. Пушки все надо отдать. Товары... Что боем взяли — это ваше, бог с ими, а которые на Волге-то взяли?.. Те надо отдать — они грабленые.

— Все отдать! — воскликнул Степан. — Меня не надо в придачу?

— А ишшо: перепишем всех казаков — так спокойней.

Степан вскочил, заходил по малому пространству шатра.

— Пушки — я сказал: пришлем. Ясырь у нас — на трех казаков один человек. Отдадим, когда шах отдаст нам наших братов, какие у его в полону. Товар волжский мы давно подуванили — не собрать. Списывать нас — это что за чудеса? Ни на Яике, ни на Дону такого обычая не повелось.

— Поведется...

— Пошли со мной! — резко сказал Степан.

— Брось дурить!..

Степан уже вышагнул из шатра, крикнул, кто был поближе:

— Зови всех суды!

— Ошалел, змей полосатый, — негромко сказал Прозоровский. — Не робейте — пугнуть хочет. Пошли.

Воеводы и подьячий тоже вышли из шатра.

— Для чего всех-то?

— Спросим...

— Мы тебя спрашиваем!

— Чего ж меня спрашивать? Вы меня знаете... Писать-то их хочете? Вот их и спрашивайте.

— А ты вели им.

— Я им не воевода, а такой жа казак.

Меж тем казаки с торгов хлынули на зов атамана.

— Братцы! — крикнул Степан. — Тут бояре пришли — списывать нас! Говорят, обычай такой повелся: донских и яицких казаков всех поголовно списывать! Я такого ишшо не слыхал. А вы?

Вся толпа на берегу будто вздохнула единым могучим вздохом:

— Нет!

— Говори теперь сам, — велел Степан Прозоровскому.

Прозоровский выступил вперед:

— Казаки! Не шумите... Надо это для того...

— Нет!! — опять ухнула толпа.

— Да вы не орите! Надо это...

— Нет!!!

Прозоровский повернулся и ушел в шатер.

— Скоморошничаешь, атаман! — строго сказал он. — Ни к чему тебе с нами раздор чинить, не пожалел бы.

— Не пужай, боярин, я и так от страха трясусь весь, — сказал Степан. — Слыхал: брата мово, Ивана, боярин Долгорукий удавил. Вот я как спомню про это, да как увижу боярина какого, так меня тряской трясет всего. — Степан сказал это с такой затаенной силой и так глянул на Прозоровского, что невольно все некоторое время молчали.

— К чему ты? — спросил Прозоровский.

— Чтоб не пужал.

— Я не пужаю. Ты сам посуди: пошлете вы станицу к царю, а он спросит: «А как теперь? Опять за старое?» Пушки не отдали, полон не отдали, людей не распустили...

— В милостивой царской грамоте не указано, чтоб пушки, полон и рухлядь имать у нас и казаков списывать.

— Грамота-то когда писана! Год назад...

— А нам что? Царь-то один.

На берегу возбужденно гудели казаки. Весть о переписи сильно взбудоражила их. Гул этот нехорошо действовал на воевод.

— Ну что, телиться-то будем? — раздраженно спросил Прозоровский.

— Кому время пришло — с богом, — миролюбиво сказал Степан. — Я ишшо не мычал.

— Ну дак замычишь! — Прозоровский резко поднялся. — Слово клятвенное даю: замычишь. Раз добром не хочешь...

Степан впился в него глазами... Долго молчал. С трудом, негромко, будто нехотя сказал осевшим голосом:

— Буду помнить, боярин... клятву твою. Не забудь сам. У нас на Дону зря не клянутся. Один раз и я клялся — вот вместе и будем помнить.

Воеводы пошли из шатра. Прозоровский шел последним. Он вышагнул было, но вернулся — вспомнил про шубу.

— Не будем друг на дружку зла таить, атаман.

Степан молчал. Смотрел на воеводу. А тот — как бы ненароком — опять увидел шубу.

— Ах, добрая шуба! — сказал он. — Пропьешь ведь!

Степан молчал.

— А жалко... Жалко такую шубу пропивать. Добрая шуба. Зря окрысился-то на меня, — сказал Прозоровский и нахмурился. — Про дела-то твои в Москву писать я буду. А я могу по-всякому повернуть. Так-то.

Степан молчал.

— Ну, шуба!.. — опять воскликнул воевода, трогая шубу. — Ласковая шуба. Отдай мне! Один черт — загуляешь ее на Дону. А?

— Бери.

— Ну — куды с добром! Я сейчас не понесу ее, а вечерком пришлю.

— Я сам пришлю.

— Ну и вот и хорошо, Степан... — Прозоровский прижал руку к груди: — Христом прошу: не вели казакам в город шляться. Они всех людишек у меня засмущают. Вить они сейчас всосутся пить, войдут в охотку, а ушли вы — они на бобах. А похмельный человек ни работник, ни служака. Да ишшо злые будут, как псы.

— Не заботься, боярин. Иди.

Прозоровский ушел.

— Будет тебе шуба, боярин, — сказал Степан.

Ближе к вечеру, часу в пятом, в астраханском посаде появилось странное шествие. Сотни три казаков, слегка хмельные, направлялись к Кремлю: впереди на кресте несли дорогую шубу Разина. Во главе шествия шел гибкий человек с большим утиным носом и запевал пронзительным тонким голосом:

— У ворот трава росла,
У ворот шелковая!

Триста человек дружно гаркнули:

— То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Пока шел «голубь», гибкий человек впереди кувыркнулся через себя и прошелся плясом. И опять запел:

— Кто ту травушку топтал,
Кто топтал шелковую?

И снова разом — дружно, громко:

— То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Худой человечек опять кувыркнулся, сплясал:

— Воеводушка топтал,
Свет Иван Семенович!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок.

Разин шел в толпе, пел вместе со всеми. Старался погромче... Пели все серьезно, самозабвенно.

— Он искал перепелов,
Молодых утятошек!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Мощный рев далеко потрясал стоялый теплый воздух; посадский люд высыпал из домов.

— А нашел он нашу шубу!
Шубу нашу, шубыньку!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Лица казаков торжественны.

Шуба величаво плывет над толпой.

— Шубыньку на ученьку,
Душечку, на правую!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Два казака, отстав от шествия, поясняют посадским:

— Шуба батьки Степан Тимофеича замуж выходит. За воеводу. Приглянулась она ему... В ногах валялся — выпрашивал. Ну, батька отдает.

— Полежи-ка, шубынька,
У дружка у милого!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!
У сердца ретивого.
У Иван Семеныча!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Толпа идет не шибко; шубу нарочно слегка колыхают, чтоб она «шевелила руками».

— Друг ты моя, шубынька,
Радость моя, шубынька!
То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

Ты меня состарила,
Без ума оставила!

Тут особенно громко, «с выражением» рявкнули:

— То-то, голубь, голубь, голубь!
То-то, сизый голубок!

В покоях воеводы: сам воевода, жена его, княгиня Прасковья Федоровна, дети, брат.

Ярыга, юркий, глазастый, рассказывает:

— Один впереде идет — запевала, а их, чай, с полтыщи — сзади орут «голубя»...

— Тьфу! — Иван Семенович заходил раздраженно по горнице.

— Ты уж позарился на шубу! — с укором сказала Прасковья Федоровна.

— Думал я, что они такой свистопляс учинят? Ворье проклятое.

— Это кто же у их такой голосистый — запевает-то? — спросил Михаил Семенович.

— Скоморох. Днями сверху откудовато пришли. Трое: татарин малой, старик да этот. На голове пляшет.

— Ты приметь его, — велел воевода. — Уйдут казаки, он у меня спляшет.

— Сам ихный там же?

— Стенька? Там. Со всеми вместе орет.

— Стыд головушке! — вздохнула Прасковья Федоровна. — Людишки зубоскалить станут...

— Иди-ка отсудова, мать, — сказал воевода, поморщившись. — Не твое это бабье дело. Иди к митрополиту, детей туды жа возьми.

Прасковья Федоровна ушла с детьми.

— Ах, поганец! — сокрушался воевода. — Что учинил, разбойник. Голову с плеч снял.

В горницу заглянула усатая голова:

— Казаки!

Казаки стояли во дворе Кремля. Стырь и дед Любим в окружении шести казаков с саблями наголо вынесли вперед шубу.

— Атаман наш, Степан Тимофеич, жалует тебе, боярин, шубу со свово плеча. — Положили шубу на перильца крыльца.

— Вон!!! — закричал воевода и затопал ногами. — Прочь!.. Воры, разбойники! Где первый ваш вор и разбойник?

— Какой? — спросил Стырь. — Он там с народишком беседу...

— Он больше не атаман вам! Он сложил свою власть!.. Бунчук его — вот он! — Воевода показал всем бунчук Разина. — Какой он вам атаман? Идите по домам, не гневите больше великого государя, коли он вас миловал. Не слухайтесь больше Стеньки. Он — дьявол! Он сам сгинет, и вас всех погубит.

Степан торопил события. Вернувшись из Астрахани, он позвал есаулов к себе.

— Сколько коней закупили, Иван?

— Сто двадцать. А сбруи — на полста.

— Закупить! Какого дьявола ждешь? Пошли к татарам.

— Они посулились сами...

— Некогда ждать! Пока солнце встанет, роса очи выест. Пошли пять стружков. И пускай не скупятся. Федор, в Царицын кто поехал?

— Минька Запорожец.

— Велел передки́ закупить?

— Велел.

— В Москву-то будем посылать?

Степан подумал.

— Будем. Из Царицына. Дальше: у воронежцев закупим леса, сплавим плотами... Федор, сам поедешь. Бери полста, которые с топором в ладах и — чуть свет — дуй. Скажи воронежцам: долю ихную — за свинец и порох — везем. Свяжите с десять плотов — и вниз. Там, наспроть устья Кагальника, между Ведерниковской и Кагальницкой, островок есть — Прорва. Там стоять будем. Поделайте засеки, землянки — сколь успеете. Если кто из казаков уйдет домой хошь на день, хошь на два — тебе головы не сносить. Мы не зимовые казаки, а войско. Сам буду отпускать на побывку — за порукой. Иван...— Степан в упор посмотрел на Черноярца.— Где Фрол?

— А я откудова знаю! Что я, бегаю за им?

— Где Фрол?

— Не знаю.

Некоторое время все молчали.

— Не трону я его,— негромко сказал Степан.— Пускай вылезает.— И повысил голос: — Взяли моду — по кустам хорониться!!

— Батька, хлопец до тебя,— сказал подошедший казак.

— Какой хлопец?

— Трое шутовых давеч было... шубу-то когда провожали...

— Ну?

— Один, малой, прибег сейчас из Астрахани: заманули их ярыги воеводины — метятся за шубу. А этот вывернулся как-то. Бьют их...

Татарчонок плакал, вытирал грязным маленьким кулаком глаза.

— Семку и дедушку... бичишшем... Мы думали: спляшем им, поисть дадут...

— Не реви,— сказал Степан.— Позови Фрола, Иван.

— Били? — спросил Стырь татарчонка.

— Бичом. Дедушке бороду жгли...

— За шубу?

— За шубу. А Семке посулились язык срезать...

— А ты как жа убег?

— Они мне раза два по затылку отвесили и забыли. Семку шибко мучают... Батька, выручи их, ради Христа истинного.

— Вы откудова?

— Теперь — из Казани. А были — везде. В Москве были...

Фрол вылез из кустов... Подошли к Степану. Фрол остановился в нескольких шагах.

— Загостился ты там,— сказал Степан.— Аль поглянулось?

— Прямо рай! — в тон Степану ответил Фрол.— Ишшо бы гостевал, да заела проклятая мошкара — житья от ее нету, от...

— Теперь так: бери с двадцать казаков — и в Астрахань. Вот малой покажет, куды. Там псы боярские людей грызут. Отбейте.

— Как? Боем прямо?..

— Как хошь. Чтоб скоморохи здесь были.

— Батька, дай я с ими поеду,— сказал Черноярец.

— Ты здесь нужон. С богом, Фрол. Спробуй, не привези скоморохов — опять в кусты побежишь.

— Чую.

— Федор, поедешь к воронежцам не ране, чем придем в Царицын...— Степан смолк, как-то странно вздохнул — со всхлипом.— Сучий ублюдок! — Вскочил.— Людей мучить?! Скорей!.. Фрол!.. Где он?! — Обезумевшими глазами искал Фрола.

Отряд Фрола был уже на конях.

— Фрол!.. Руби их там, в гробину их!..— кричал атаман.—Кроши всех подряд! Вышибай мозга у псов! — Степана начало трясти. — Лизоблюды, твари поганые! За что невинных людей?! — С ним бывало: жгучее чувство ненависти целиком одолевало, на глазах выступали слезы; он начинал выкрикивать бессвязные хриплые проклятья, рвал на себе одежду. Не владел собой в такие минуты. Обычно сразу куда-нибудь уходил. — Отворяй им жилы, Фрол! — Степан рванул ворот рубахи, замотал головой. Стоявшие рядом с ним отодвинулись.

— Он уехал, батька,— сказал Иван Черноярец.— Сейчас там будут, не рви сердце.

Степан сморщился и скорым шагом пошел прочь.

Оставшиеся долго молчали.

— А вить это болесть у его,— вздохнул пожилой казак.

Степан лежал в траве лицом вниз. Долго лежал так. Сел... Рядом стояли Иван и Федор. Он не слышал, как они подошли.

Степан выглядел измученным.

— Принеси вина, Федор, — попросил.

— Эк, перевернуло тебя! — сказал Иван, присаживаясь рядом. — Чего уж так-то? Этак — сердце лопнет когда-нибудь.

— Руки-ноги отвалились — вроде жернов поднял.

— Я и говорю: надорвешься когда-нибудь.

Федор принес вина. Степан приложился, долго с жадностью пил, проливая на колени. Оторвался, вздохнул... Подал чашу Ивану.

— Пей, я успею, — сказал тот.

— Сегодня в большой загул не пускайте, — сказал Степан.— Ишшо не знаем, чего там Фрол наделает...

Фрол ворвался в нижний ярус угловой Крымской башни, когда там уже никого из палачей не было. Наружную охрану — двух стрельцов — казаки втолкнули с собой в башню.

— Живые аль нет? — спросил Фрол.

— Живые-то живые,— простонал старик. — Никудышные только.

Фрол подошел ближе, вгляделся в узников.

— Как они вас!.. Мама родимая...

— Семке язык отрезали...

— Да что ты! — ахнул Фрол. Подошел к Семке, разжал окровавленный рот.— Правда.

В дверь с улицы заглянул казак.

— Увидали! Бегут суды от приказов.

— Берите. Шевелитесь!.. — велел Фрол. Подошел к стрельцам.— Вы что же это? А?

— А чего? Мы не били. Мы глядели только. Да подержали...

Фрол ахнул стрельца по морде. Тот отлетел в угол.

— Чтоб не глядел, курва!

Казаки выбежали из башни, вскочили на коней. Всего их здесь было пятеро; остальные ждали снаружи. Скоморохи были уже на седлах у казаков.

От приказных построек бежали люди. Трое передних были довольно близко.

Кондрат выскочил из башни последним... Глянул в сторону бегущих, потом на Фрола:

— Фрол, успею...

Фрол мгновение колебался.

— Пулей! По разу окрести, хватит.

Кондрат вернулся в башню; тотчас оттуда раздались истошные крики и два-три смачных, вязнущих удара саблей.

Тем временем стрельцы были совсем близко. Трое остановились, прикладываясь к ружьям.

— Кондрат! — позвал Фрол.

Казаки тронули коней, чтоб не стоять на месте.

Раздались два выстрела, потом третий.

Кондрат выскочил из башни, засовывая на бегу что-то в карман.

— Что ты там? — зашипел Фрол.

— Пошурудил в карманах у их...— Кондрат никак не мог попасть ногой в стремя — лошадь, не приученная к выстрелам, испугалась. Крутилась.

— Тр!.. Стой!..— гудел Кондрат, прыгая на одной ноге.

Еще трое бегущих приостановились.

— Прыгай! — заорал Фрол. — Твою мать-то!..

Кондрат упал брюхом в седло. Казаки подстегнули коней... Еще три выстрела прогремели почти одновременно. Под одним из казаков конь шатнулся вбок и стал падать. Казак соскочил с него и прыгнул на ходу к Фролу.

Вылетели через Никольские ворота... И весь отряд Фрола скрылся в улочке, что вела наискосок к берегу Волги.

Дни стояли золотые. Огромное солнце выкатывалось из-за заволжской степи... И земля и вода — все вспыхивало веселым огнем. Могучая Волга дымилась туманами. Острова были еще полны жизни. Зеленоватое тягучее тепло прозрачной тенью стекало с крутых берегов на воду, плескались задумчиво волны. Но уже — там и тут — в зеленую ликующую музыку лета криком врывались чахоточные пятна осени. Все умирает на этой земле...

Разинская флотилия шла под парусами и на веслах вверх по Волге. Высоким правым берегом, четко вырисовываясь на небе, неторопкой рысью двигалась конница в полторы сотни лошадей.

Степан был на переднем струге. Лежал на спине с закрытыми глазами — дремал.

Вдруг на стругах зашумели:

— Конные! Догоняют!..

Краем берега разинцев догоняли с полсотни каких-то конников. Шли резво.

— К берегу! — велел Степан.

Конники — те, что догоняли, и разинцы — сошлись.

Степан приложил ладонь ко лбу, всматривался.

На берегу ни с той, ни с другой стороны не выказывали воинственных намерений. В сторону стругов скакали двое конных. Спешились напротив атаманского струга, стали спускаться.

Степан выпрыгнул из струга... К нему сверху спускались десятник Ефим Скула и стрелецкий сотник.

— Чего? — нетерпеливо спросил Степан.

— Провожатые,— пояснил Ефим. — Воевода отрядил полусотню до Паншина.

— Зачем?

— Здоров, атаман — приветствовал сотник, смело и почему-то весело глядя на Степана.

— Здоров, коли не шутейно. Коней поразмять? Али как?..

— Прогуляться с вами до Паншина.

— Далеко. Не боитесь?

Сотник засмеялся:

— Мы смирные...

— Мясники смирные. Я знаю.— Степан нахмурился.

— Велено нам провожать вас, — серьезно заговорил сотник.— Велено смотреть, чтоб вы дорогой не подговаривали с собой на Дон людишек разных. И... всякое такое. Едет с нами жилец Леонтий Плохов. А провожал нас Иван Красулин... — Сотник замолчал, значительно поглядел на Степана.

— Ефим, иди попроведай своих на стружке, — велел Степан.

Ефим пошел к казакам.

— Велел передать Иван, что уговор он помнит, а стрельцов сам прибрал — хорошие люди.

— А ты хороший? — усмехнулся Степан.

— А я над хорошими хороший. Леонтий едет только до Царицына, я аж до Паншина. Там велено мне пушки взять...

— Ишшо чего велено?

— Грамоту везем Андрею Унковскому: чтоб вино для вас в царицынских кружалах в два раза в цене завысить. То же и в Черном...

— Дай суды ее.

— Она у Леонтия.

— Иди скажи Иван Черноярцу, чтоб он скинул мне ту грамоту сверху. Вместе с Леонтием.

— Не надо. Вы на Царицыне — сами себе хозяева. У Андрея под началом полторы калеки. А разгуливаться вам там ни к чему: смена наша где-нибудь под Самарой.

— Хороший, говоришь? — спросил Степан и хлопнул сотника по плечу.— Добре! Чара за мной... В Царицыне, по дорогой цене.

...Купеческий струг вывернулся из-за острова так неожиданно и так живописно и беспомощно явился разинцам, что те развеселились.

— Здорово, гостенька! — крикнул Степан, улыбаясь. — Лапушка! Стосковался я без вас!

На стружке были гребцов двенадцать человек, сам купец, трое стрельцов с сотником.

Стружок зацепили баграми.

— Отколь бог несет? — спросил атаман. — Куды?

— Саратовец, Макар Ильин, — отвечал купец. — В Астрахань...

— А вы, молодцы, куды путь держите?

— Я везу в Астрахань государевы грамоты,— несколько торжественно заявил сотник. Пожалуй, излишне торжественно.

— Дай-ка мне их,— попросил Степан.

— Не могу.

— А ты перемоги... Дай!

Сотник не знал, что делать.

— Не могу... Я в ответе.

— Сейчас возьмем, батька. — Кондрат спрыгнул в купеческий струг. Подошел к сотнику. — Вынь грамотки.

И вдруг сотник — никто не ждал такого — выхватил пистоль... Кондрат откачнулся, но не успел — пуля угодила ему в плечо.

Сотник вырвал саблю, крикнул не своим голосом:

— Греби! Петро, стреляй!..

Двое-трое гребцов схватились было за весла... А один, который был позади сотника, вырвал из гнезда уключину и дал по голове сотнику. Вскрик застрял у того в горле; он схватился за голову и упал в руки гребцов.

Степан спокойно наблюдал за всем с высоты своего струга.

Еще двое казаков спрыгнули на купе-

ческий струг. Один подошел к Кондрату, другой начал обыскивать сотника.

— В сапоге, — подсказал стрелец.

— Кто с нами пойдет? — громко спросил Степан. — Служить верой, добывать волю у кровопивцев!

— Я! — откликнулся гребец, угостивший уключиной сотника.

Еще двое крикнули:

— Мы! С Федором вот...

— А не пойдем, чего будет? — спросил один практичный.

— Этого я, братец, не ведаю: много грешил — ад, мало — рай.

— Так чего жа тада пытать? И я с вами!

Казаки засмеялись.

— Стрельцы, как? — спросил Степан.

— Оно вить это... как сказать!..

— Так и сказать.

— Вроде государю служим...

— Боярам вы служите, не государю! Кровососам!..

— Когда так — и мы.

Тем временем принесли Степану царские грамоты. Он, не разглядывая, изодрал их в клочья и побросал в воду. Бумаги он ненавидел особенно люто.

— Вот так их!..

На берегу явно заинтересовались событием на воде. Остановились, выстрелили, чтоб привлечь к себе внимание... Человек шесть разинцев выстрелили в воздух. Звуки выстрелов долго гуляли под высоким берегом и замерли далеко. Конные разинцы успокоились.

Сотнику положили за пазуху какой-то груз из товаров купца и спустили в воду между стругами.

— Легкая смерть, — сказал один гребец. И перекрестился. Еще несколько человек перекрестились.

— В гребь! Заворачивайте свою лоханку. Не тужи, Макар Ильин! В Царицыне отпустим. Стрельцы, идите-ка ко мне! Погутарю с вами...

В Царицын разинцы пришли первого октября.

Высадились чуть ниже города; одновременно подошли конные Ивана Черноярца.

— Где Леонтий? — спросил его Степан.

— Вперед уехал.

— Собери есаулов. Слыхал, чего удумали? С вином-то?.. Пускай казаков в город.

В кабаке было полно казаков. Увидев атамана, заорали:

— Притесняют, батька!

— Где видано?! Такую цену ломить!

— Кто велел? — рявкнул Степан. И навел на целовальника страшный взор. Тот сделался, как плат, белый.

— Помилуй, батюшка. Я не советовал им, не послухали...

— Воевода?

— Воевода. Батюшка, вели мне живому остаться. Рази я от себя?

— Сукин он сын, ваш воевода! — закричали казаки. — Батька, он уж давно теснит нас. Которые, наша братва, приезжают с Дона за солью, так он у их с дуги по алтыну лупит.

— Это Унковский-то? — воскликнул пожилой казак-картежник. — Так то ж он у меня отнял пару коней, сани и хомут.

— У меня пищаль отнял в позапрошлом годе. Добрая была пищаль — азовская.

— Вышибай бочки! — велел Степан. — Где воевода?

— На подворье своем.

...Степан скоро шагал впереди своих есаулов, придерживая на боку саблю. Царицынцы, кто посмелее, увязались за

казаками — смотреть, как будут судить воеводу Унковского.

На подворье воеводском пусто. Домочадцы и сам воевода попрятались.

— Где он? — закричал Степан, расхлобыстнув дверь прихожей избы. — Где Унковский?

Кто-то из казаков толкнулся в дверь горницы: заперта. Изнутри.

— Тут, батька.

Степан раз-другой попробовал дверь плечом — не подалась. Налегли, сколько могли уместиться в проеме...

— Вали! Ра-зом!

Дверь была надежная, запоры крепкие.

— Открой! — крикнул Степан. — Не уйдешь от меня! Я с тобой за вино рассчитаюсь, кобель!..

Унковский в горнице молился образам.

— Неси бревно! — скомандовал за дверью Степан.

— Да святится имя твое, да придет царствие твое, да будет воля твоя, — шептал Унковский.

В дверь снаружи крепко ударили; дверь затрещала, подалась... Еще удар. Унковский бестолково забегал по горнице...

— Добуду я сегодня княжей крови! — кричал Степан. — За налоги твои!..

Еще удар.

— За поборы твои!

Унковский подбежал к окну, перекрестился и махнул вниз, в огород. Упал, вскочил и, прихрамывая, побежал.

Еще удар в дверь... И группа казаков со Степаном вломились в горницу.

— Утек! — сказал Федор Сукнин. Показал на окно. — Брось ты его, Степан.

— Ну уж не-ет!.. Он у меня живой не уйдет. — Степан, с ним есаулы, кто помоложе, и казаки выбежали из горницы.

— Пропал воевода, — сказал Федор.

— Воевода-то — пес с ним, — заметил Иван Черноярец. Они вдвоем остались в горнице. — Нам хуже будет: опять ему шлея под хвост попала... как с кручи понес. Надо б хоть на Дон прийтить, людишками обрасти.

— Теперь — один ответ.

— Не ответа боюсь, а — мало нас.

— Будут люди, Иван! Дай на Дону объявиться — все будет. А Степан сейчас уймется. Воевода, дурак, сам свару учинил.

...Степан ворвался с оравой в церковь. Поп, стоявший у царских врат, выставил вперед себя крест:

— Свят, свят, свят... Вы куды? Вы чего?..

— Где Унковский? — загремел под сводами голос Степана. — Где ты его прячешь, мерин гривастый?!

— Нету его тут, окститесь, ради Христа!..

Казаки разбежались по церкви в поисках воеводы. Степан подступил к попу.

— Где Унковский?

— Не знаю я... Нету здесь.

— Врешь! — Степан сгреб попа за длинные волосы, мотнул на кулак, занес саблю. — Говори! Или гриве твоей конец!

Поп брякнулся на колени, воздел кверху руки и заорал благим матом:

— Матерь пресвятая! Богородица!.. Ты глянь вниз: что они учинили, охальники!.. В храме-то!..

Степан удивленно уставился на попа:

— Ты никак пьяный, отче?

— Отпусти власья! — поп дернулся, но Степан крепко держал «гриву».

— Илюша-пророк! — пуще прежнего заблажил поп. — Пусти на Стеньку Разина стрелу каленую!.. Две!..

Степан крепче замотал на кулак «гриву».

— Пусть больше шлет!

— Илья, дюжину!!! Илюха!..

Казаки бросили искать воеводу, обступили атамана с попом.

Степан отпустил попа.

— Чего заблажил-то так?

— Заблажишь... Саблю поднял, чертяка, я что тебе, пужало бессловесное? Не был тут воевода. В приказе небось, в задней избе.

— Не гоже, Степан Тимофеич. Ай, не гоже!.. Был уговор: никого с собой не подбивать, на Дон не зманывать... А что чинишь? — говорил астраханский жилец Леонтий Плохов.

Степан Тимофеевич, слушая его, мрачно (с похмелья) смотрел на реку. (Они сидели на корме атаманова струга.)

— Воеводу за бороду оттаскал... Куды ж это? Слугу царского...

На берегу казаки собирались выступать.

— Тюрьму распустил, а там гольные воры... сидельцы-то.

Степан плюнул в воду, спросил:

— А ты кто?

— Как это?

— Кто?

— Жилец... Леонтий Плохов.

— А хошь, станешь — не жилец.

— А кто же?

— Покойник! Грамотки тайком возишь?! — Степан встал над Леонтием. — Воеводам наушничаешь! Собачий сын!..

Леонтий побледнел.

— Не надо, батька. Не распаляй ты сердце свое, ради Христа, плюнь с высокой горы на воевод... Я их сам недолюбливаю...

На берегу возникло оживление.

— Что там? — спросил Степан.

— Нагайцы...

На струг взошли четыре татарина и несколько казаков.

— Карасе носевал, бачка! — приветствовал татарин, видно, старший.

— Хорошо, — сказал Степан. — От мурзы?

— Мурса... Мурса каварил...

Степан покосился на Леонтия, сказал что-то татарину по-татарски. Тот удивленно посмотрел на атамана. Степан кивнул и еще сказал что-то. Татарин заговорил на родном языке.

— Велел сказать мурза, что он помнит Степана Разина еще с той поры, когда он послом приходил с казаками в их землю. Знает мурза про походы Степана и желает ему здоровья...

— Говори дело! — сказал Степан по-татарски. (Дальше они все время говорили по-татарски.) — Читал он письмо наше?

— Читал.

— Ну?.. Мне писал?

— Нет, велел говорить.

— Ну и говори.

— Пять тысяч верных татар... — Татарин показал пятерню.

— Вижу.

— Найдут атамана, где он скажет. Зимой — нет. Летом.

— Весной.

— Ага, весной.

Степан задумался.

— Скажи мурзе: по весне подымусь. Зачем пойду — знаю. Он тоже знает. Пусть к весне готовит своих воинов. Куда прийти, скажу. Пусть слово его будет твердым и верным, как... вот эта сабля. — Степан отстегнул дорогую саблю и отдал татарину. — Пусть помнит меня.

— Карасе, — по-русски сказал татарин.

— Микишка, — позвал Степан одного казака. — Передай Черноярцу: татар накормить, напоить... рухляди надавать и отправить.

— Опять вить нехорошо чинишь, атаман, — сказал с укором Леонтий. — Татарву с собой подбиваешь... А уговор был...

— Ты по-татарски знаешь?— живо спросил Степан.

— Знать-то я не знаю, да ведь не слепой — вижу.

— Отчаянный ты, жилец. Зараз все и увидал! Чего ж ты воеводе астраханскому скажешь?

— Дак вить как чего?.. Чего видал, то и сказать надо.

— Много ль ты видал?

— Купца Макара Ильина с собой повернул, стрельцов зманул. Сотника в воду посадил... Андрея Унковского отодрал. С татарвой сговор чинится...

— Много, жилец. Так не пойдет. Поубавить надо. Ну-ка, кто там? Протяжку жильцу!

К Леонтию бросились четыре казака, повалили. Леонтий отчаянно сопротивлялся, но тщетно. К связанным рукам и ногам его привязали веревки — два длинных конца.

— Степан Тимофеич!.. Батька!..

— Я не батька тебе! Тебе воевода батька!.. Наушник.

Леонтия кинули в воду, завели одну веревку через корму на другой борт, протянули жильца под стругом, вытащили.

— Много ль видал, жилец? — спросил Степан.

— Почесть ничего не видал, атаман. Сотника и стрельцов не видал... Где мне их видать? Я берегом ехал.

— Татар видал?

— Их все видали — царицынцы-то. Не я, другие передадут...

— Кидай, — велел Степан.

Леонтия опять бултыхнули в воду. Протянули под стругом... Леонтий на этот раз изрядно хлебнул воды, долго откашливался.

— Видал татар? — спросил Степан.

— Каких татар? — удивился жилец.

— У меня нагайцы были... Не видал, что ль?

— Никаких нагайцев не видал. Ты откудова взял?

— Где ж ты был, сукин сын, что татар не видал? Кидай!

Леонтия в третий раз протянули под стругом. Вытащили.

— Были татары?

— Были... видал.

— Чего они были?

— Коней сговаривались пригнать.

— Добре. Хватит.

Леонтия развязали.

— Скажи ишшо раз Унковскому: если он будет вперед казакам налоги чинить, одной бородой от меня не отделается.

— Скажу, батька... Он больше не будет.

— В Астрахани скажешь: ушли казаки. Никакого дурна не чинили.

— Чую, батька.

— С богом, Леонтий.

Леонтий убрался со струга.

— Иван, все сделано? — спросил Степан Черноярца. — Подымай: пойдем.

— Пойдем! — весело откликнулся Иван.

— Стрельцы где?

— Они там, у балочки.

Через пять минут Степан во весь опор летел на коне в лагерь стрельцов. За ним едва поспевал Семка-скоморох (Резаный — назвали его казаки).

Подскакали к лагерю.

— Стрельцы! — громко заговорил Степан. — Мы уходим. На Дон. Вам велено до Паншина с нами, потом — назад. Вперед хочу спросить: пойдете? — Степан спрыгнул на землю. — К воеводе?

Опять служить псам?! Они будут душить людей русских, кровь нашу пить — а вы им служить?! — Степан распалялся.— Семка, расскажи, какой воевода!

Семка вышел вперед, обращаясь к стрельцам, издал гортанный звук, замотал головой.

— Слыхали?! Вот они, бояры!.. Им, в гробину их мать, не служить надо, а руки-ноги рубить и в воду сажать. Кто дал им такую волю! Долго мы терпеть будем?! Где взять такое терпение? Идите со мной. Мститься будем за братов наших, за лиходейство боярское! — Степан почувствовал приближение приступа изнуряющего гнева, сам осадил себя. Помолчал, сказал негромко: —Пушки не отдам. Струги и припас не отдам. Идите ко мне. Кто не пойдет — догоню потом дорогой и порублю. Думайте. Будете братья мне, будет вам воля!..

Осенней сухой степью в междуречье движется войско Разина.

На тележных передках, связанных попарно оглоблями, везут струги, пушки, паруса; рухлядь, оружие, припас и хворые казаки — на телегах. Пленные идут пешком.

Разин в окружении есаулов и сотников едет несколько в стороне от войска. Верхами.

Сзади наехал Иван Черноярец. Отозвал Степана в сторону...

— Стрельцы ушли.

— Как ушли?

— Ушли... Не все, с двадцать. С сотником.

— Сотник увел.— Степан задумчиво посмотрел вдаль, в степь, что уходила к Волге. — Змей ласковый. Нехорошо, Ваня... Звон по Астрахани пойдет. Покличь мне Фрола. Сам здесь будешь.

— Догнать хошь?

— Надо. Змей вертучий!.. — еще раз в сердцах молвил Степан и опять посмотрел далеко в степь. — Сейчас мы ему перережем путь-дорожку: берегом кинулись, не иначе.

Летит степью сотня во главе со Степаном. Скачут молча.

Далеко-далеко на горизонте показались всадники.

— Вон! — показал Фрол.

Степан кивнул. Подстегнули коней.

Далекие всадники тоже заметили сотню... Там, видно, произошло замешательство.

— Вплавь кинутся! — крикнул Фрол.

— Там коней не свести. Подальше — можно, туды побегут. Во-он!.. — Степан показал рукой.

И правда, далекие всадники, посовещавшись накоротке, устремились вперед, к распадку.

Гонка была отменная. Под разинцами хрипели кони... Летели ошметья пены. Трое казаков отстали: кони под ними не выдержали бешеной скачки, запалились.

Все ближе и ближе стрельцы...

Лицо Степана непроницаемо спокойно. Только взгляд остановившийся выдает нетерпение, какое овладело его душой.

Вот уж двадцать, пятнадцать саженей отделяют разинцев от стрельцов... Те оглядываются. Лица их перекошены ужасом.

Все ближе и ближе казаки... Смерть хрипит и екает за спинами стрельцов. Один слабонервный не выдержал, дернул повод и с криком загремел с обрыва.

Настигли. Стали обходить стрельцов, прижимая их к берегу, к обрыву. Шестеро с Разиным очутились впереди, обнажили сабли.

Стрельцы сбились с маха... Сотник вырвал саблю. Еще три стрельца приго-

товились подороже отдать жизнь. Остальные, опустив головы, ждали смерти или милости.

— Брось саблю! — велел Степан сотнику.

Молодой красивый сотник подумал — спрятал саблю в ножны.

— Смилуйся, батька...

— Слазь с коней.

— Смилуйся, батька! Верой служить будем.

— Верой вам теперь не смочь: дорогу на побег знаете. Я говорил вам...

Стрельцы послезали с коней, сбились в кучу. Один кинулся было к обрыву, но его тут же срубил ловкий казак.

Коней стрелецких отогнали в сторону...

Стрельцов окружили кольцом... И замелькали сабли, и мягко, с тупым сочным звуком кромсали тела человеческие. И головы летели, и руки, воздетые в мольбе, никли, как плети, перерубленные...

Скоро и просто свершилась страшная расправа. Трупы побросали с обрыва.

Казаки вываживали коней, обтирали их пучками сухой травы. Потом спустились вниз по распадку к воде.

Напились сами и стали ждать, когда можно будет напоить коней.

Степан сидел на камне лицом к реке, прищурив глаз, смотрел на широкую гладь воды.

Подошел Фрол Минаев, тоже присел.

— Леонтия отпустил? — спросил.

— Отпустил, — нехотя сказал Степан, отрываясь от своих дум.

— Зря.

— Пошто?

— Раззвонит там...

— Теперь скрытничать нечего. Теперь, помоги господи, подняться, а ляжем сами. Как думаешь?

— Я-то?..

— Ты. Не виляй только, а то знаю я тебя

— Если по правде... — Фрол помолчал, подыскивая слова.

— По правде, Фрол, по правде. Говори, не бойся.

— Я не боюсь. Немыслимо затеваешь, Степан.

— Ну?

— Никто такое не учинял.

— Мы первые будем.

— Зачем тебе?

— Гадов вывести на Руси, все ихные гумаги подрать, приказы погромить — люди отдохнут. От боярства поганого.

— А чего у тебя за всех душа болит?

Степан долго молчал. Хотел сказать что-то, но посмотрел на Фрола и не сказал.

Подъячий астраханской приказной палаты Алексей Алексеев громко, внятно вычитывает воеводам:

— «...Стеньку Разина с товарищами в приказную избу, выговорить им вины их против великого государя и привести их к вере в церкви по чиновной книге, чтоб вперед им не воровать, а потом раздать их всех по московским стрелецким приказам...»

— Ай да грамотка! — воскликнул Прозоровский. — Ты в Москву писал, отче?

Митрополит обиделся:

— Я про учуг доносил. Свою писанину я вам всю здесь вычел...

— Кто ж расписал? Не сорока ж им на хвосте принесла.

Все посмотрели на подьячего.

— Кто б ни писал, теперь знают, — сказал подъячий Алексеев. — Надо думать, какой ответ править. На меня не клепайте, я не лиходей себе.

— Теперь — думай-не думай — сокол на волюшке. А что мы поделать могли?

— Так и писать надо, — заговорил подьячий. — Полон тот без откупу и дары взять у казаков силою никак было не можно, не смели — боялись, чтоб казаки снова шатости к воровству не учинили и не пристали бы к их воровству иные многие люди, не учинилось бы кровопролитие.

— Ах, ты горе мое, горюшко! — застонал воевода. — Чуяло мое сердце: не уймется он, злодей, не уймется. Его, дьявола, по глазам видать было...

По известному казачьему обычаю, Разин заложил на Дону, на острове, земляной городок — Кагальник. Островок тот был в три версты длиной.

И стало на Дону два атамана: в Черкасске сидел Корней Яковлев, в Кагальнике — Степан Тимофеевич, батюшка, заступник голытьбы, кормилец бедных и сирых.

Гудит разинский городок. Копают землянки (неглубокие, в три-четыре бревна над землей, с пологими скатами, обложенными пластами дерна, с трубами и отдушинами в верхнем ряду), рубятся засеки по краям острова (в край берега вбиваются торчмя бревна вплотную друг к другу, с легким наклоном наружу, изнутри эта стена укрепляется еще одним рядом бревен, уложенных друг на друга и скрепленных с наружной стеной железными скобами, и изнутри же в рост человеческий насыпается земляной вал в сажень шириной), в стене вырубаются бойницы; саженях в двадцати-пятнадцати друг от друга вдоль засеки возводятся раскаты (возвышения) и на них укрепляются пушки.

Там и здесь по острову пылают горны походных кузниц: куются скобы, багры, остроги, копья. Мастеровые казаки правят на точилах сабли, ножи, копья, вырубают зубилами каменные ядра для пушек, шлифуют их крупносеяным песком.

У хозяина гости. У хозяина пир.

Степан сидит в красном углу. По бокам все те же — Стырь, дед Любим, Иван Черноярец, Федор Сукнин, Семка, сотники, поп Иван. Угощает всех Матрена Говоруха, крестная мать Степана. На столе дымятся жа́ркое мясо, горячие лепешки, печенные на угольях, солонина, рыба...

Хозяин и гости слегка уже хмельные. Гул стоит в землянке.

— Братва! Казаки!..— кричит Иван Черноярец. — Дай выпить за один самый жаланный бой!

Поутихли малость.

— За самый любезный!..

— Какой жа? — спросил Степан.

— За тот, какой мы без кровушки отыграли. В Астрахани. Как нас бог пронес — ума не приложу. Ни одного казака не потеряли...

— Был ба калган на плечах, — заметил Стырь. — Чего не пройтить?

— Батька, поклон тебе в ножки...

— За бой — так за бой. Не всегда будет так — без кровушки. Крестная, иди пригуби с нами!

— Я, Степушка, с круга свихнусь тада. Кто кормить-то будет? Вас вон сколько!..

— Наедимся, руки ишшо целые.

Матрена, сухая, подвижная старуха с умным лицом, вытерла о передник руки, протиснулась к Степану.

— Давай, крестничек! — приняла чарку. — С благополучным вас прибытием, казаки! Слава, господи! А кто не вернулся — царство небесное душеньке, земля пухом — лежать. Дай бог, чтоб всегда так было — с добром да с удачей.

Выпили.

— Как там, в Черкасском, Матрена Ивановна? — поинтересовался Федор Сукнин.— Ждут нас аль нет? Чего Корней, кум твой, подумывает?

— Корней, он чего?.. Он притих. Его вить не враз поймешь — чего у его на уме: посапливает да на ус мотает.

— Хитришь и ты, Ивановна. Он, знамо, хитер, да не на тебя. Ты-то все знаешь. Али нас таисся?

— Не таюсь, чего таиться. Корней вам теперь не друг и не товарищ: вы царя нагневили, а он с им ругаться не будет. Он ждет, чего вам выйдет.

Степан слушал умную старуху.

— Ну а как нам хуже будет, неуж на нас попрет? — пытал Федор.

— Попрет.

— Попрет, — согласились казаки.

— А старшина чего! —

— И старшина ждет. Ждут, какой конец будет.

— Конца не будет, крестная, — сказал Степан.

— А вы меньше про это, — посоветовала старуха. — Нет и нет, а говорить не надо.

— Шила в мешке не утаишь, старая,— сказал Стырь.

— Тебе-то не токмо шила не утаить... Сиди уж.

— Старуха моя живая? Ни с кем там не снюхалась без меня?

— Живая, ждет-не дождется. Степан... — Матрена строго глянула на крестника. — Это какая жа такая там девка-то у тебя была?

Степан нахмурился.

— Какая девка?

— Шахова девка, чего глаза-то прячешь? Ну, придет Алена... Послал за ей?

— Послал. Ваньку Болдыря. Ты... про девку-то — не надо.

— А то не скажут ей!

— Ну, скажут—скажут! Как они там?

— Бог милует. Фролка с сотней к калмыкам бегали, скотины пригнали. Афонька большенький становится... Спрашивает все: «Скоро тятька приедет?»

— Глянь-ка!.. неродной, а душонкой прильнул, — подивился Федор.

— Кого он там был-то!.. Когда мы, Тимофеич, на татар-то бегали, Алену-то отбили?..

— Год Афоньке было, — неохотно ответил Степан.

Алену, красавицу казачку, он отбил у татар Малого Нагая с дитем. Но вспоминал об этом редко. Афоньку, пасынка, очень любил.

— Ах, славно мы тада сбегали!..— пустился в воспоминания подпивший дед Любим. — Мы, помню, забылись маленько, распалились — полосуем их. А их за речкой, в леске,— видимо-невидимо. А эти нас туды заманывают. Половина наших перемахнула речку — она мелкая, половина ишшо здесь. И тут Иван Тимофеич, покойничек, царство небесное, как рявкнет: «Назад!» Опомнились... А из лесочка их цельная туча сыпанула. Я смотрю: Степки-то нету со мной. Все рядом был — мне Иван велел доглядывать за тобой, Тимофеич, бешеный ты маленько был, — все видел тебя, а тут, как скрозь землю провалился. Ну, думаю, будет мне от Ивана. «Иван! — кричу, — где Степка-то?!» Глядим, наш Степка летит во весь мах — в одной руке баба, в другой — дите. А за им — не дай соврать, Тимофеич, — без малого сотня скачет.

— Там к старухе моей никто не подсыпался? — опять спросил Стырь у Матрены.

За столом засмеялись.

— А то вить я возиться с ей не буду: враз голову отверну на рукомойник.

— Клюку она на тебя наготовила, твоя старуха... Ждет.

В землянку вошел казак.

— Батька, москали-торговцы пришли. Просют вниз пустить.

— Не пускать, — сказал Степан. — Куды плывут, в Черкасской?

— Туды.

— Не пускать. Пусть здесь торгуют. Поборов никаких — торговать по совести, на низ не пускать ни одну душу.

— Не крутенько ли, батька? — спросил Федор. — Домовитые лай подымут.

— Нет. Иван, чего об Алешке да об Ваське слыхать?

— Алешка сдуру в Терки попер, думал, мы туды выйдем.

— Это знаю. Послал к ему?

— Послал. Ермил Кривонос побег. Васька где-то в Расее, никто толком не ведает. К нам хотел после Сережки, его на войну домовитые повернули...

— Пошли в розыск. Приходют людишки?

— За два дня полтораста человек. Но голь несусветная. Ни одного оружного.

— Всех одевать, оружать, поить и кормить. За караулом смотреть.

— А не сыграть ли нам песню, сынки?! — воскликнул Стырь. — Про комарика.

— Любо!

— А где Фрол? — вспомнил вдруг Степан. — Где ж есаул мой верный?

С минуту, наверно, было тихо. Степан посмотрел на всех... Понял.

— Погулять охота было, Тимофеич.

— Погуляем! Не клони головы!.. Одна тварь уползла — не утеря.

Налили чарки. Только больно резанула по сердцу атамана измена есаула.

— Свижусь я с тобой, Фрол, — сказал негромко. — Свижусь. Давайте, браты... Давай песню. Про комарика.

...В глухую полночь к острову подплыли две большие лодки. С острова, с засеки, окликнули.

— Свои, — отозвался мужской голос с одной из лодок. — Ивашка Болдырь. Батьке гостей привез.

— А-а. Давайте, ждет.

Степан лежал на кровати в шароварах, в чулках, в нательной рубахе... Не спалось. Лежал, положив подбородок на кулаки, думал.

За дверью, на улице, послышались голоса, шаги...

Степан сел, опустил ноги на пол.

Вошли Фрол Разин, Алена и десятилетний Афонька.

— Ну вот, — сказал Степан со скрытой радостью. — Заждался.

Алена припала к мужу, обвила руками его шею... Степан поднялся, тоже приобнял жену, похлопывал ее по спине:

— Ну, вот... Ну и — здорово. Ну?..

Алена плакала и сквозь слезы шепотом говорила:

— Прилетел, родной ты мой. Думала, уж пропал там — нет и нет...

— Ну!.. Пропасть — это тоже суметь надо. Ну, будет. Дай с казаками-то поздороваюсь.

Фрол и Афонька ждали у порога. Афонька улыбался во все свои редкие зубы. Черные глазенки радостно блестели.

— Год нету, другой нету — поживи-ка так... Совсем от дому отбился.

— Будет тебе...

— Другие хошь к зиме приходют, а тут... Молилась уж, молила матушку пресвятую богородицу, чтоб целый пришел...

— Афонька, здорово, сынок. Иди ко мне, — позвал Степан, с легким усилием отстраняя Алену. — Иди скорей.

Афонька прыгнул к Степану на руки, но от поцелуев отклонился.

— Вот так! — похвалил Степан.— Так, казаче. — Посадил его на кровать. Поздоровался с братом за руку. — Ну, рассказывайте, какие дела? Кто первый? Афонька?

Афонька все улыбался.

— Ты, никак, разговаривать разучился. А?

— Пошто? — спросил Афонька. — Умею.

— Отвык. Скажи, сынок: ишшо бы два года шлялся там, так совсем бы забыли.

— Не-ет, Афонька меня не забудет.Мы друг дружку не забудем... Мы, скажи, матерю скорей забу... — Степан осекся, опасливо глянул на Алену.

Та с укоризной покачала головой:

— Э-ех!.. То-то и оно.

Фрол засмеялся.

— Ну, пойду, — сказал он. — Завтра погутарим.

— Погодь! — остановил Степан.— Давайте пропустим со встречей-то. Я тут маленько запасся... Упрятал от своих. Ален, собери-ка на скорую руку.

— Где тут у тебя чего?

— Там... разберись сама. Садись, Фрол, рассказывай.

— Чего рассказывать-то? — Фрол сел на кровать.

— Корнея когда видал?

— Вчерась.

— Ну.

— Он хотел сам приехать... Приедет на днях. Велел сказать: как от его к тебе казак будет, чтоб сплыл ты с тем казаком ниже куда-нибудь для разговору. Не хочет, чтоб его на острове видали.

— Лиса хитрая. Ну, сплыву, сплыву... Как казаки там?

— Россказней про тебя!..

— Хошь уши затыкай,— вставила Алена.

— Ко мне собираются?

— Собираются. Много. Не знают только, что у тебя на уме.

— Не надо и знать пока.

— Правда, что ль, половина шаховых городов погромил?

— Маленько потрясли, — уклончиво ответил Степан. — А домовитые что?

— Молчат.

— От царя никого не было?

— Нет.

— Ну, садись. Садись, братуха!.. Вот и выпьем вместях — давно думал. Алена, как у тебя?

— Садитесь. — Счастливая Алена доставала из корзины, которую привезла с собой, домашнее печенье, яйца, варенец...— Хотела побольше взять, да этот Иван, как коршун, похватал, как были...

— Молодец, — похвалил Степан. — Нечего там сидеть... у врагов.

— Какие ж там враги? — изумилась Алена.

Фрол тоже с любопытством посмотрел на брата.

— Ну — будут враги: дело наживное. Ах, Афонька!.. Штуку-то я тебе какую привез! Ах, штука!.. — Степан наклонился, достал из-под кровати городок, вырезанный из кости. — Царь-город. Во, брат, какие бывают! На, играй.

Алена оглядела избушку: должно быть, хотела знать, что же ей-то привез муженек, какие подарки.

Степан перехватил ее взгляд, засмеялся коротко.

— Потом, Алена. Подай нам сперва.

— Крестная у тебя? — спросил Фрол.

— Здесь. Ну?..

— С радостью нас, — сказала Алена, чокаясь с казаками золотой чарой.

В окна землянки слабо забрезжил свет.

Степан осторожно высвободил руку, на которой лежала голова Алены, встал.

— Ты чего? — спросила Алена. — Ни свет, ни заря...

— Спи...

— Господи... Хошь маленько-то побудь со мной.

— Побуду, побуду. Спи.

Степан надел шаровары, сапоги... Накинул кафтан и вышел из землянки.

Городок спал. Только часовые ходили вдоль засеки, да чей-то одинокий костер сиротливо трепыхался у одной землянки. Степан подошел к костру... Двое в дым пьяных казаков, обнявшись, беседовали.

— А ты мне ее покажь.

— Кого?

— Эту-то.

— А-а. Не, она для нас — тьфу!

— Кто?

— Эта-то, Манька-то.

— Какая Манька?

— Ну, эта-то!

— А-а! А мы ее обломаем...

— Кого?

— Ну, эту-то.

Степан постоял, послушал и пошел дальше.

Прекрасен был этот рассветный час золотого дня, золотой осени.

Свежий ветерок чуть шевелил листья вербы и тальника. Покой, великий, желанный покой объял землю.

Степан вошел в землянку, где поселились Иван Черноярец со Стырем.

Иван легко отнял голову от кафтана, служившего ему подушкой. Спросил несколько встревоженно:

— Что?

— Ничего, погутарить пришел. — Степан глянул на спящего Стыря, присел на лежак к Ивану.

— Сон чудной видал, Ваня: вроде мы с отцом торгуем у татарина коня игренева. Хороший конь!.. А татарин цену несусветную ломит. Мы с отцом и так и этак — ни в какую. Смотрю я на отца-то, а он мне мигает: «Прыгай-де на коня и скачи». У меня душа заиграла... Я уж присматриваю, с какого боку ловчей прыгнуть. Хотел уж прыгнуть, да вспомнил: «А как же отец-то тут?» И проснулся.

— Было когда-нибудь так?

— С отцом — нет, с браткой Иваном было. Однова послал нас отец пару коней купить, мы их силком отбили, а деньги прогуляли. Отец выпорол нас, коней возвернул.

Ивану жалко, что недоспал. Зевнул.

— Ты чего, пришел сон рассказать?

Степан долго молчал, сосал трубку, думал о чем-то.

— Утро ясное, — сказал он вдруг. — Не в такое б утро помирать.

— Ох... — удивился Иван. — Куда тебя уклонило.

— Вот чего, — Степан сплюнул горьковатую слюну. — Прибери трех казаков побашковитей — пошлем к Никону, патриарху. Он в Ферапонтовом монастыре сидит: с царем их мир не берет. Не качнется ли в нашу сторону?

— Какой из попа вояка?

— Не вояка надобен — патриарх. Будет с нами, к нам народ без оглядки пойдет. А ему, думаю, где-нигде — тоже заручка надобна.

— Приберу, есть такие.

— Пошли их потом ко мне: научу, как говорить. Письма никакого писать не будем. Казаки чтоб надежные были, крепкие. Могут влопаться — чтоб слова не вымолвили ни с какой пытки.

— Есть такие.

— Ишшо пошлем в Запороги — к Ивану Серику. Туда с письмом надо, пускай на кругу вычтут.

— Тада уж и к Петру...

— К Дорошенке? Подумать надо...

Хитрый он, крутится, как черт на огне. Посмотрим, у меня на его надежды нет.

— Тимофеич, пошли меня к патриарху, — сказал вдруг Стырь. — Я сумаю.

— Ты не спишь, старый?

— Нет. Пошлешь?

— Пошто загорелось-то?

— Охота патриарха глянуть...

— Чего в ем? Поп и поп.

— Самый высокий поп... Много я всякого повидал, а такого не доводилось. Пошли.

— Опасно ведь... схватить могут. А схватют — милости не жди: закатуют. Охота на дыбе свою жисть кончать?

— Ну, кому-то и там надо кончать... Я пожил.

— Охота — иди. По путе проведайте про Ларьку с Мишкой — где они?

Замолчали. Долго молчали.

— Досыпайте, — сказал Степан. Поднялся и пошел из землянки.

— Думы одолели атамана, — сказал Иван.

— Думы... — откликнулся Стырь. — Думы — они и есть думы.

— И тебя одолели?

— Меня чего? А охота мне, Ванятка, патриарха глянуть — прям душа заболела.

— Да зачем он тебе?

— А хрен его знает, охота глянуть, и все. По спине его охота, окаянного, похлопать: «Ну что, мол, владыка?»

— Гляди ты!

Степан сидит на берегу, задумчиво смотрит вдаль.

Солнце выкатилось в ясное небо... Первые лучи его ударили в вербы; по всему острову вспыхнули огромные желтые костры солнца.

Далеко отсюда думы Степана...

Сзади к нему неслышно подкрался Афонька и крикнул над ухом, пугая.

— Ах ты, черноглазик!.. Испужал. Садись. Чего рано так?

— Я завсегда так.

— Не спится?

— Выспался.

— Мать чего делает?

— Поисть готовит.

— Мгм.

— Ты кого думаешь?

— Так... Сказки любишь?

— Мне баба Матрена много их сказывает.

— Ну, слушай, я тебе другую скажу. Бабка таких не знает.

— Скажи.

— Шел один человек, казак, — начал Степан, по-прежнему задумчиво глядя в далекую даль, — шел из плену домой. Долго шел, пристал. Одежонкой поободрался, голодный... Ну а домой охота — идет.

Где-то на берегу разговаривают Корней Яковлев, войсковой атаман, и Степан.

— Ну, здорово, крестничек, — молвил матерый, хитрый и умный Корней, с любопытством глядя на крестного сына. — Как походил? Счастливо, говорят...

— Счастливо.

— Слава богу.

— Чего ж на остров-то не приехал? — спросил Степан. — Аль крадисся от кого?

— Да ведь и ты чего-то не в городок — свой выкопал. Чего ба?

— Ну? — спросил Афонька. — Идет он.

— Ну, идет, — продолжает Степан. — И застигла его гроза. А дело в горах было, а в горах грозы страшные...

Корней и Степан продолжают разговаривать. Только не слышно их разговора, а слышен рассказ Степана.

— Как даст-даст — небо пополам ко-

лется. И дождь проливной... Худо казаку. Укрылся он под скалой, огонек разложил — греется...

Постепенно сказка «ушла» — теперь слышно, что говорят Корней и Степан.

— Худое ты затеваешь, Степан. Страшное. Так никто не делал.

— А я тебе про свою затею не говорил. Откудова ты взял?

— Вижу. Пошто казаков не распушшаешь?

— А ну крымцы нападут? Али турки?

— Что ж теперь, два войска держать?

— На ваше войско надежа плохая. Никудышное войско.

— Снова хитришь. Всегда было хорошее, теперь — на, плохое. Другое у тебя на уме: опять на Волгу метишь? Сломишь голову, по-свойски говорю, Степан. Тебя жалеючи, говорю. Поверь мне, старому: два раза судьбу не пытают.

— Я, можа, ее ни разу ишшо не пытал...

— Ну? — опять спросил Афонька.

— Да. Где я остановился?

— У огонька сидит, греется.

— Сидит, греется у огонька. И слышит позадь себя голос: «Откудова путь держишь, путник?» Оглянулся, видит: старый-старый старик, ажник зеленый весь — из норы вылез...

Разговор Корнея со Степаном опасно резок.

— Ты продаешь его! — гремит голос Степана. Он смотрит на Корнея пристально и гневно.—Сам продавайся с потрохами вместе, а Дон я тебе не отдам! Всех вас, пузатых, вышибу! С царем вместе. Не для того здесь казачья кровушка лилась, не вами воля добыта — не вам продавать ее за царевы подарки. Не дам!

...— Ну а дальше-то?— голос Афоньки.

Степан долго сидел молча, переживая «разговор» с Корнеем.

— Где остановились-то?

— Старый-старый старик из норы вылез.

— Вылез, подсел к огоньку. «Ты русский?» — спрашивает. «Русский, християнин». — «Не из казаков ли?» — «Из казаков». — «А меня не признаешь?» — «Нет, дедушка, не признаю». Старик запечалился: «Забыли». «А чей будешь?» — казак-то опять. «Про Ермака слыхал?» — «Слыхал, как же».— «Дак вот я — Ермак».

— Он давно был, Ермак-то?—сказал Афонька.

— Давно. Сто лет прошло. Ты слушай, однако. Много, говорит, я за свою жизнь чужой крови пролил. И нет мне смерти за то. Думают, что я в Сибири, в реке утонул. А я живой и не могу помереть за грехи. Царь простил меня, а бог не простил. Бог не может простить,— продолжает Степан. — И теперь кажную ночь приползает к ему змея и сосет кровь из сердца. И он не может убить ее: одну убьет, две приползут. И будут они сосать его кровь столько, сколько он на своем веку чужой пролил.

— И никто-никто не может убить змею?

— Может. Но тада тот человек примет на себя все грехи Ермака. Он просит. Он давно просит... Никто не хочет.

— Кто-нибудь найдется, — убежденно сказал Афонька.

— Можа, найдется.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Осенние свадьбы», 8 ч.

Автор сценария В. Говяда; режиссер-постановщик Б. Яшин; главный оператор А. Дубинский; художник Л. Платов; композитор Б. Чайковский; текст песни И. Шаферана; звукооператор И. Зеленцова; режиссер Л. Авербах; редактор И. Цизин; директор картины Д. Залбштейн.

Роли исполняют: В. Теличкина, В. Сафронов, К. Сорокин, Е. Перов, С. Бородокин, И. Кондратьева, З. Адамович, В. Енютина, Д. Числов, Е. Градова, С. Барабанщиков, П. Любешкин, В. Молдаванова, Андрей Платов, Юра Елисеев.

В эпизодах: Ф. Ашурков, С. Горемыкин, Н. Дугина, В. Куприянов, П. Климентьев, Ю. Кривич, И. Кривенко, Ф. Наконечный, А. Свистунова, А. Топти, А. Шишкин, А. Шумская.

«Они живут рядом», 12 ч.

Автор сценария В. Кетлинская; режиссер-постановщик Г. Рошаль; главные операторы: Л. Косматов, А. Симонов; главные художники: И. Пластинкин, М. Карякин; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор Л. Трахтенберг; режиссеры: Е. Скачко, Л. Соболева; редакторы: М. Папава, И. Сергиевская; директор картины В. Циргиладзе.

Роли исполняют: Калитин — Ф. Никитин, Надежда Павловна — Р. Нифонтова, Игорь Калитин — И. Кваша, Тата — Т. Семина, Васин — А. Борисов, Данилов — Е. Евстигнеев, Семен Ефимович — В. Кенигсон, Кораблев — П. Глебов, Лузгин — В. Шестаков, Лотошников — Р. Суховерко, Толя — И. Пушкарев, Зойка — Н. Гурзо, Николай Иванович — А. Звенигорский, Бородкин — А. Смирнов, Миша Васин — М. Левинтон, Горская — А. Максимова, Инга — В. Федорова.

В эпизодах: Ю. Бочаров, Н. Гицерот, С. Гурзо, А. Румянцева, Н. Самсонова, С. Степанова, Л. Елинсон, Е. Тетерин, И. Богоявленская, В. Бужинская, Ф. Гладков, Т. Райкова, Г. Рыбаков, Н. Семенцова, И. Циргиладзе, В. Ферапонтов, Г. Волошина, Н. Самушия.

«Доктор Вера» (по одноименной повести Б. Полевого), 9 ч.

Авторы сценария: Б. Полевой, А. Леонтьев, Д. Вятич-Бережных; режиссер-постановщик Д. Вятич-Бережных; главный оператор Э. Гулидов; главный художник К. Степанов; композитор Э. Артемьев; звукооператор О. Упеник; режиссер А. Дударов; редактор З. Богуславская; директор картины Е. Нагорная.

Роли исполняют: доктор Вера — И. Тарковская, Ланская — Н. Мышкова, Сухохлебов — Г. Жженов, Наседкин — Н. Крючков, Мудрик — В. Коршунов, тетя Феня — К. Воронцова, Павел Петрович — А. Ширшов, следователь — А. Иноземцев, Винокуров — А. Ларионов, Кирпач — Ю. Киреев, фон Шонеберг — А. Кириллов, Кирхнер — Т. Вайсета, Дамир — Костя Цылыковский, Надя — Алла Ляпина.

В эпизодах: Л. Пирогов, В. Носик, А. Заржицкая, П. Любешкин, А. Воеводин, Г. Михайлов, И. Косых, С. Харитонова, А. Данилова, В. Мартынов, Г. Полосков, Н. Агапова, Ю. Бугаева, В. Уральский, В. Битюков, В. Давыдова, И. Бодровцев, Г. Качин, К. Ефименко, М. Птащук, С. Маркевич, Соня Главберман.

«Весна на Одере» (по мотивам одноименного романа Э. Казакевича), 10 ч.

Авторы сценария: Л. Сааков, Н. Фигуровский; режиссер-постановщик Л. Сааков; главный оператор В. Владимиров; главный художник П. Пашкевич; композитор Э. Колмановский; текст песен К. Ваншенкина; звукооператор А. Шаргородский; режиссер В. Досталь; редактор А. Пудалов; директора картины: Н. Иванов, В. Фридман.

Роли исполняют: Лубенцов — А. Кузнецов, Чохов — А. Грачев, Таня — Л. Чурсина, Сливенко — В. Отиско, рыжеусый — Г. Жженов, Экспонат — Н. Астахов, Мещерский — Ю. Соломин, медсестра — В. Владимирова, маршал — Д. Масанов, Сизокрылов — П. Щербаков, Середа — Г. Юдин, Плотников — Г. Караускас, Красиков — В. Стржельчик, Борман — В. Кузнецов, Аксман — П. Берндт, Хенрици — В. Виланд, командир дивизии — М. Хеллберг, фельдфебель — В. Нойенхан; рота Чохова: В. Козлов, И. Хизанишвили, В. Протасенко, В. Комиссаров, В. Маргослепенко; разведчики: Л. Каневский, Ю. Соснин, В. Виноградов, Г. Бойцов, А. Бояршинов, В. Гальченко, А. Кучеренко.

В эпизодах: М. Аненский, Т. Кленова, Ю. Прокопович, В. Беседин, Г. Крашенинников, И. Прейс, Л. Викел, С. Маркевич, А. Смирнов, В. Гостинский, А. Момбелли, А. Спивак, А. Вавере, А. Майзук, Л. Трушко, З. Исаева, В. Мусил, М. Хижняков, Г. Крамеров, Б. Оя, Я. Цюнис, А. Крайцберг, М. Озолиньш, Г. Якунин, И. Кашинцев, С. Головина, Н. Погодин, Люда Кузнецова.

«Морские рассказы» (по мотивам произведений Б. Житкова), 8 ч.

«Афера».

Сценарий и постановка А. Светлова.

«Скорпион и вата».

Сценарий и постановка А. Сахарова.

Главный оператор А. Мукасей; художник А. Кузнецов, композитор Ю. Левитин; звукооператор Л. Трахтенберг; режиссер Р. Атамалибеков; редактор Л. Цицина; директор картины И. Харитонов.

Роли исполняют: В. Задубровский, Н. Досталь, Л. Дуров, В. Балашов, Р. Атамалибеков, В. Балон, Э. Бредун, Г. Качин, М. Орлов, В. Паулус, В. Филиппов, А. Алексеев, А. Барский, М. Еремеев, В. Исаев, П. Кононыхин, В. Лукьянов, Е. Моргунов, А. Мукасей, Л. Мышковская, О. Остапенко, Л. Пирогов, В. Романов, Г. Светлани, Б. Тихонов, К. Фролов.

«Евгений Урбанский», 7 ч.

Автор сценария А. Рекемчук; режиссер-постановщик Е. Сташевская-Народицкая; оператор Г. Шатров; художник А. Рудаченко; композитор Ю. Левитин; звукооператор М. Лексаченко; редактор А. Репина; директор картины А. Алексеев.

В создании фильма принимали участие: Д. Риттенбергс, П. Урбанская, Ю. Райзман, Г. Чухрай, Ю. Нагибин, Е. Евтушенко, Е. Еланчик, И. Смоктуновский, Е. Леонов, С. Павлова, Н. Дробышева, В. Ливанов, А. Фадеев, коллектив Московского драматического театра имени Станиславского.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) и Софийская студия художественных фильмов (Болгария)

«Первый курьер», 9 ч.

Автор сценария К. Исаев; режиссер-постановщик В. Янчев; главный оператор А. Кузнецов; художники: Б. Немечек, Н. Нанев; композитор П. Ступел; звукооператоры: М. Бляхина, Л. Булгаков; режиссеры: И. Васильева, А. Пинкас; редакторы: Г. Хорева, С. Бочварова; директора картины: М. Гершенгорин, Д. Тодоров.

Роли исполняют: Загубанский — Стефан Данаилов, Конкордия — Жанна Болотова, Бакалов — Венелин Пехливанов, Докумыга — Владимир Рецептер, Критский — Евгений Леонов, фон Гесберг — Валентин Гафт, Яша-барончик — Николай Губенко, тетя Нюся — Галина Волчек, филер — Борис Гусев.

В эпизодах: И. Бычков, В. Векшин, П. Винник, Р. Гладунко, Х. Динев, И. Жеваго, Г. Качин, Ю. Козлов, Л. Краст, В. Осенев, И. Петров, В. Плотников, В. Русецки, В. Савов, О. Савосин, Е. Стефанова, Е. Тетерин, С. Юртайкин, Дима Шерман.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Пароль не нужен», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария Ю. Семенов; режиссер-постановщик Б. Григорьев; главный оператор К. Арутюнов; художники: А. Таланцев, М. Фишгойт; композитор Т. Хренников; текст песен Е. Шатуновского; звукооператор Ю. Закржевский; режиссер М. Бердичевский; редактор С. Клебанов; директор картины Н. Гофман.
В главных ролях: Блюхер — Н. Губенко, Постышев — М. Федоров, Исаев — Р. Нахапетов, Сашенька — А. Вознесенская, Гиацинтов — В. Салопов, Ванюшин — М. Зимин.
Роли исполняют: В. Лановой В. Кузнецов, А. Трусов, В. Малышев, В. Филиппов, М. Глузский, И. Дмитриев, Н. Бубнов, Я. Кисиди, А. Сейта, А. Шворин, Е. Шальников, Л. Князев, Э. Бредун, П. Шпрингфельд, А. Граве, Д. Сагал, В. Носик, В. Емельянов, И. Косых, В. Дорофеев, Б. Юрченко, А. Ушаков, Ю. Волков, С. Хитров, Е. Бортник, С. Михин, А. Барушной, Н. Толкачев, Х. Рю, К. Жаркова, Н. Левша, Е. Тетерин, Ю. Дубровин, А. Нищенкин, Г. Полосков, Г. Склянский, Ю. Катин-Ярцев, Б. Григорьев, Н. Юдин, Н. Гицерот, Д. Дубов, В. Липпарт, М. Брук, М. Зуев, Г. Милявская, В. Пицек, Т. Кимура, А. Добронравов.

«Дядя Коля идет домой», 1 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик И. Магитон; оператор А. Масленников; художник С. Веледницкий; композитор В. Дашкевич; звукооператор Д. Белевич; режиссер З. Гензер; редактор В. Кибальникова; директор картины Г. Федянин.
Роли исполняют: дядя Коля — А. Козубский, владелец «москвича» — И. Ясулович.
В эпизодах: Э. Луценко, Г. Некрасова, А. Игнатьев, В. Борцов.

«Спасите утопающего», 7 ч.
Авторы сценария: И. Кузнецов, А. Зак; автор стихов В. Коростылев; режиссер-постановщик П. Арсенов; главный оператор Г. Гарибян; художники: Г. Анфилова, А. Анфилов; композитор М. Таривердиев; звукооператор Б. Голев; редактор Т. Протопопова; директор картины А. Казачков.
Роли исполняют: Андрей Ушаков, Леня Карасев, Егор Дьяков, Володя Бобылев, Володя Варенов, Аня Ратникова, Ю. Солодов, С. Харитонова, Валерий Носик, Г. Вицин, А. Смирнов, А. Столбов.
В эпизодах: Е. Васильева, Т. Гаврилова, З. Земнухова, К. Козленкова, В. Петрова, А. Строганова, Г. Фролова, А. Алексеев, И. Безяев, В. Бакатин, В. Брылеев, М. Державин, В. Клементьев, В. Кулаков, Б. Кулинич, Я. Ленц, А. Нищенкин, Ю. Малиновский, В. Погожев, В. Панков, А. Ширвиндт.
Песни исполняет О. Ефремов.

«Прямая линия», 10 ч.
Автор сценария В. Маканин; режиссер-постановщик Ю. Швырев; главный оператор В. Архангельский; художник М. Горелик; композитор Б. Троцюк; звукооператор Д. Боголепов; режиссер О. Черняк, редактор Г. Бахтиярова; директор картины Б. Краковский.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, С. Гололобов, Е. Лебедев, С. Пилявская, Э. Леждей, Л. Долгорукова, Л. Соколова, О. Ефремов, В. Захарченко, А. Миронов, Ю. Пузырев, Н. Тимофеев.
В эпизодах: Е. Измайлова, Л. Масоха, В. Смирнов, И. Чернышева, Б. Юрченко.

Киностудия «Ленфильм»

«Свадьба в Малиновке», 10 ч.
Автор сценария Л. Юхвид; стихи в переводе с украинского Л. Юхвида, В. Типота; режиссер-постановщик А. Тутышкин; главный оператор В. Фастович; главный художник С. Малкин; композитор Б. Александров; главный звукооператор Г. Эльберт; режиссеры: М. Шейнин, Н. Алексеев; балетмейстер Г. Шаховская; редактор И. Гликман; директор картины Г. Диденко.
Роли исполняют: Назар — В. Самойлов, Софья — Л. Алфимова, Яринка — В. Лысенко, Нечипор — Е. Лебедев, Гапуся — З. Федорова, Андрейка — Г. Сысоев, Яшка — М. Пуговкин, Петря — Н. Сличенко, Балясный — А. Абрикосов, Грициан — Г. Абрикосов, Попандопуло — М. Водяной, Комариха — Т. Носова, Трындычиха — Э. Трейвас, Сметана — А. Смирнов.
В эпизодах: М. Криницына, Л. Тищенко, А. Захаров, Н. Коган, Б. Морено, А. Орлов, П. Пишванов, Ю. Шепелев.
Вокальные партии исполняют: Г. Ковалева, В. Левко, М. Егоров, И. Новолошников.

«Хроника пикирующего бомбардировщика», 8 ч.
Автор сценария В. Кунин при участии Н. Бирмана; режиссер-постановщик Н. Бирман; главный оператор А. Чиров; главный художник А. Федотов; композитор А. Колкер; текст песен К. Рыжова; звукооператор Б. Хуторянский; режиссер Н. Трошенко; редактор Л. Иванова; директор картины И. Лебедь.
Роли исполняют: Ю. Толубеев, Г. Сайфулин, О. Даль, Л. Вайнштейн, А. Граве, П. Щербаков, Г. Корольчук, Л. Реутов, Е. Санько, Т. Колышкин, В. Ильичев.
В эпизодах: Б. Абракелов, А. Вовси, Ю. Гончаров, В. Евграфов, И. Ефимов, И. Лаврентьева, М. Мудров, М. Самойлова, К. Сорокин, Г. Сысоев, Н. Трофимов, И. Тыршклевич.

«Женя, Женечка и «катюша», 9 ч.
Авторы сценария: Б. Окуджава, В. Мотыль; режиссер-постановщик В. Мотыль; главный оператор К. Рыжов; главный художник В. Волин; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Нестеров; режиссеры: П. Тискин, В. Степанов; редактор Х. Элкен; директор картины О. Гавловская.
Роли исполняют: Женя Колышкин — О. Даль, Женечка Земляникина — Г. Фигловская, Захар Косых — М. Кокшенов, Алексей Зырянов — П. Морозенко, Ромадин — Г. Штиль, Караваев — М. Бернес, командир дивизиона — А. Ильин, Зигфрид — Б. Шнейдер.
Песню исполняют: С. Кавалеров, Б. Окуджава.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Война под крышами», 10 ч.
Автор сценария А. Адамович; режиссер-постановщик В. Туров; главный оператор С. Петровский; художник Е. Ганкин; композитор А. Волконский; текст песен В. Высоцкого; звукооператор К. Бакк; режиссер Ю. Рыбченок; редактор В. Гузанов; директор картины А. Жук.
Роли исполняют: Н. Ургант, Е. Уварова, Л. Малиновская, Е. Васильева, Д. Капка, А. Демьяненко, М. Матвеев, В. Маслов, А. Захаров, В. Мартынов, В. Белокуров, Я. Грантиный, Д. Орлов, В. Чекмарев, В. Пицек.
В эпизодах: С. Турова, Э. Селгайлис, А. Лукьянов, У. Лиелдидж, А. Барановский, А. Трусов, О. Берзинь, Х. Авенс, У. Якобсонс, Н. Счастный.

Одесская киностудия

«Тихая Одесса» (по одноименной повести А. Лукина и Д. Поляновского), 9 ч.
Автор сценария В. Валуцкий; режиссер-постановщик В. Исаков; оператор Ф. Сильченко; художники: Г. Хилькевич, Г. Шабанова; композитор В. Кладницкий; звукооператор А. Нетребенко; режиссеры: И. Горобец, В. Сенаткин; редактор В. Решетников; директор картины Н. Семенов.
Роли исполняют: Алексей — В. Ганшин, Галя — И. Дмитриева, Донатов — П. Крымов, Оловянников — Е. Кузнецов, Фалин — С. Крупник, Арканов — Н. Федорцов, Золотаренко — Н. Гринько, Сине-

свитенко — С. Крылов, Рахуба — И. Дмитриев, Шаворский — А. Горбатов, оратор — Г. Юматов, Микоша — М. Васильев, Нечипоренко — В. Дальский, Фенька — З. Дехтярева, Цыгальков — В. Любешкин, Фома — И. Старков.

В эпизодах: Г. Бабенко, Э. Горовенко, Б. Зайденберг, Г. Колушкин, В. Козачков, В. Колпаков, С. Лихогоденко, А. Липов, В. Лисецкий, В. Переплетчиков, П. Первушин, И. Матвеев, А. Суснин, Г. Светлани, В. Телегина, В. Халатов, О. Фандера и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Город просыпается рано», 9 ч.

Авторы сценария: С. Долидзе, Р. Эбралидзе; режиссер-постановщик С. Долидзе; главный оператор Д. Маргиев; художники: Н. Казбеги, М. Медников; композитор Б. Квернадзе; звукооператор В. Долидзе; режиссер Т. Палавандишвили; редактор П. Чарквиани; директор картины В. Озиашвили.

Роли исполняют: Давид — Ш. Херхеулидзе, Мариам — С. Такаишвили, Медея — М. Цулукидзе, Тенгиз — О. Коберидзе, Мелида — Л. Элиава, Дато — Т. Бибилури, Хатуна — Н. Ахаладзе, Ипполите — И. Хвичия, Бессо—Б. Кобахидзе, директор завода — Г. Тохадзе, министр —Я. Трипольский. Дурмишхан — Д. Хулордава, рабочие: Г. Талаквадзе, Б. Цуладзе, Ф. Барамидзе, И. Кокрашвили, И. Балла, С. Иснели.

В эпизодах: Г. Гегечкори, Л. Сакварелидзе, Д. Церодзе, Г. Коридзе, И. Никарадзе, Т. Габуния, Н. Магалашвили, Ш. Джаниашвили, Р. Чхеидзе, М. Чихладзе, Д. Бурчуладзе, А. Долидзе, С. Рухадзе, Н. Хомасуридзе.

«Утренние колокола», 7 ч.

Авторы сценария: Т. Маглаперидзе, Г. Мгеладзе; режиссер-постановщик Гугули Мгеладзе; главный оператор Р. Рачвелишвили; художник К. Хуцишвили; композитор Н. Вацадзе; звукооператор В. Долидзе; режиссер З. Харшиладзе; редакторы: П. Чарквиани, Р. Инанишвили; директор картины Ш. Ходжава.

Роли исполняют: Ладо — Г. Цитайшвили, Кету — М. Дашниани, Чопе — З. Капианидзе, Джанкват — С. Багашвили, Георгий — К. Даушвили, Темраз — Г. Гоцирели, Матиса — М. Цховребова, Коста — Т. Толорая, Джото — К. Толорая, Теро — З. Кверенчхиладзе, Вано — И. Зоидзе.

В эпизодах: К. Кереселидзе, Б. Цуладзе, З. Тваури, Т. Трапаидзе, В. Дарсавелидзе, Н. Чхеидзе, В. Квитайшвили, Н. Магалашвили, Н. Дарбаисели.

Киностудия «Узбекфильм»

«Подвиг Фархада», 8 ч.

Автор сценария И. Рахим; режиссер-постановщик А. Хачатуров; главный оператор Т. Эфтимовский; художник В. Добрин; композитор Р. Вильданов; звукооператор И. Аркашевский; режиссер Э. Ройзман; редактор К. Димова; директора картины: М. Ишевский, Н. Исламов.

В главных ролях: Фархад — Д. Хамраев, Вера — В. Артмане, Гофман — Л. Норейка, Хассел — В. Скулме.

В ролях: М. Махмудова, В. Акуратерс, В. Пуце, Ю. Пуртов, Г. Фролова, Н. Тимофеева, О. Саидова, Т. Реджеметов.

«Кто сделал облако?», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Т. Камалова; оператор И. Гавриленко; художник Ю. Петров; кукловод-мультипликатор Б. Ступаков; куклы и декорации изготовили: С. Страшнов, Н. Аюпов, А. Полуэктов, А. Гарапшин, Ф. Томашевский, Т. Султанова, С. Семенова; композитор В. Милов; звукооператор А. Нурдинов; редактор О. Хмельницкая; директор картины Р. Аванесов.

Рижская киностудия

«Жаворонки прилетают первыми», 9 ч.

Авторы сценария: Б. Саулитис, М. Рудзитис; режиссер-постановщик М. Рудзитис; главный оператор Я. Бриедис; художник В. Шильдкнехт; композитор М. Зариньш; звукооператор А. Вулфс; режиссер Ю. Целмс; редактор О. Кубланов; директор картины М. Цирельсон.

Фильм дублирован на Рижской киностудии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа С. Трегулова.

Роли исполняют и дублируют: Юст — И. Скрастыньш (дублирует Ф. Ферапонтов), Анда — Л. Яунсила (А. Кончакова), Илмарс — Г. Стурис (Ю. Мартынов), Альвине — В. Лиепиня (К. Козьмина), Микелсонс — В. Зандбергс (К. Тыртов), Кристапс — А. Видениекс (Н. Граббе), Бергис — А. Димитерс (К. Карельских).

Киностудия «Таллинфильм»

«За горами, за морями», 2 ч.

Автор сценария В. Пангь; режиссер Э. Туганов; оператор А. Нуут; художник Х. Кяо; композитор А. Пярт; звукооператор Г. Вахтель; кукловоды: Е. Балашова, А. Ахи, Т. Куллес; директор картины В. Коринфский.

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Растрепанный воробей» (по мотивам одноименной сказки К. Паустовского), 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Грачова; оператор А. Паврилов; художник А. Лавров; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; звукооператор И. Погон; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, К. Чикин, Н. Чурилова, Р. Пружанский, В. Баев, М. Драйцун; редактор С. Куценко.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Паровозик из Ромашкова», 1 ч.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Циферов; режиссер Б. Дегтярев; оператор М. Друян; художник-постановщик Ф. Ярбусова; композитор В. Юровский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: А. Алешина, И. Подгорский, В. Крумин, Е. Комова, М. Купрач, И. Давыдов, А. Давыдов; художники-декораторы: Е. Танненберг, В. Харитонова; редактор Н. Абрамова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: К. Румянова, М. Виноградова, Г. Вицин, А. Папанов.

«Легенда о злом великане», 1 ч.

Автор сценария И. Иванов-Вано; режиссеры-постановщики: И. Иванов-Вано, В. Данилевич; оператор М. Голомб; художник-постановщик В. Наумов; композитор В. Юровский; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Норштейн, В. Пузанов, Г. Золотовская, А. Рожков; куклы и декорации выполнили: П. Гусев, А. Горбачев, В. Калашникова, Л. Лютинская, Ф. Олейников, М. Чеснокова, Г. Геттингер, П. Лесин, В. Ладыгин, А. Максимов; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

Текст читают: Д. Журавлев, А. Папанов.

«Фитиль» № 65 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Реакция» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст Ю. Алексеева.

«Пенальти» («Арменфильм»).

Авторы: Г. Аразян, Б. Бушмелев; режиссер Г. Аразян; оператор К. Месян.

«Дорогая экономия» («Казахфильм»).

Автор-оператор Г. Емельянов; текст Ю. Алексеева.

«Производственная практика» («Мосфильм»).

Авторы А. Курляндский, А. Хайт; режиссер В. Дьяченко; оператор Е. Васильев.

В ролях: В. Погорельцев, Р. Ткачук.

Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 66 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Чувство юмора» («Мосфильм»).

Автор Г. Горин; режиссер В. Краснопольский; оператор П. Емельянов.

В ролях: А. Грибов, А. Мягков, А. Пелевин.

«Был на Волге утес» (Куйбышевская студия кинохроники).

Автор В. Санин; режиссер-оператор В. Косачевский.

«Дурная примета» (студия имени М. Горького).

Автор и режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.

Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Человек в тени» (по одноименному роману Павла Вежинова), 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Авторы сценария: Кирилл Войнов, Яким Якимов; режиссер Яким Якимов; оператор Георгий Георгиев; художник Мони Аладженов; композиторы: Кирилл Цибулка, Александр Бразидов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор Л. Канн.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Донев — Станю Михайлов (дублирует В. Ковальков), Генчев — Иван Кондов (А. Тарасов), Моника — Елена Райнова О. Красина), Измирский — Преслав Петров (В. Балашов), Ашкенази — Стефан Сырбов (В. Файнлейб), Нестеров — Эмил Греков (Н. Рыбников), Каменов — Михаил Михайлов (В. Емельянов), Кендеров — Любомир Милков (Р. Чумак), генерал — Яким Михов (С. Курилов).

«Отклонение», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Блага Димитрова; режиссеры: Гриша Островский, Тодор Стоянов; оператор Тодор Стоянов; художники: Любомир Иорданов, Богоя Сапунджиев; композитор Милчо Левиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Неда — Невена Коканова (дублирует С. Холина), Боян — Иван Андонов (В. Сошальский).

«Отелло в Дюлахазе» (по книге Белы Гадара), 9 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Карой Литвани, Марта Катона; режиссер Ева Журж; оператор Дьёрдь Цабарка; художник Ливия Матаи; композитор Дьёрдь Бехар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Барнаки — Лайош Батти (дублирует А. Карапетян), Виола — Мари Тёрёчик (О. Красина), Торньош — Камил Фелеки (Б. Рунге), Вермеш — Тивадар Биличи (А. Полевой), Сушич — Эдит Домьян (Д. Столярская), Дебреди — Андраш Швец (Б. Иванов).

«Новые похождения Густава», 3 ч.

Производство «Паннония», Венгрия.

«Густав и праздник любви».

Авторы сценария: Непп, Даргаи и Янкович; режиссер Марцелл Янкович; операторы Мария Немени, Чаба Надь; мультипликаторы: Каснер, Жилли.

«Густав-изобретатель».

Авторы сценария: Баргаш, Непп; режиссер Аттила Даргаи; композитор Петхё; мультипликаторы: Семеньеи, Бёнки и Декани.

«Густав вмешивается».

Автор сценария Янкович; режиссер Марцелл Янкович; оператор Мария Немени; композитор Петхё; мультипликаторы: Калман и Маршовски.

Густав и чемпионат мира».

Авторы сценария: Непп, Даргаи и Янкович; режиссер Марцелл Янкович; оператор Ирен Хенрик; композитор Петхё; мультипликаторы: Маршовски и Калман.

«Доктор Густав».

Автор сценария Гемеш; режиссер Йожеф Непп; оператор Чаба Надь; композитор Петхё; мультипликаторы Надь и Тамашне.

«Густав и его ловкость».

Автор сценария Непп; режиссер Йожеф Непп; оператор Мария Немени; композитор Деак; мультипликаторы: Чисер и Ревес.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Е. Эзова.

«Морской волк», 1 ч.

Производство студии «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Автор сценария Адам Охоцкий; режиссер Збигнев Чернелецкий; оператор Вацлав Федак; художник Кароль Баранецкий; композиторы: Збигнев Чернелецкий, Вальдемар Казанецкий.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Восстание» (по роману Ливиу Ребряну), 10 ч.

Производство студии «Бухарешть», Румыния.

Автор сценария Петре Сэлкудяну; режиссер Мирча Мурешан; оператор Нику Стан; художник Марчел Богос; композитор Тибериу Олах.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Крачковский.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Петре — Иларион Чобану (дублирует Д. Нетребин), Мирон Юга — Николае Секэряну (А. Толбузин), Григоре — Ион Бесойу (Э. Изотов), Балоляну — Константин Кодреску (Ф. Яворский), Надина — Адриана Николеску (Н. Меньшикова), Талабэ — Г. Трестиан (Л. Чубаров), Драгош — Георге Козорици (О. Мокшанцев), Косма — Коля Рэуту (В. Ферапонтов), Марин — Эрнест Мафтей (М. Семенихин).

«Владельцы угодий», 8 ч.

Производство студии «Букурешть», Румыния.

Автор сценария Суто Андрас; режиссер Георге Турку; оператор Георге Виорел Тодан; художник Стефан Марицан; композитор Тибериу Олах.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Шипанов; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Роли исполняют: Марчел Ангелеску, Коля Рэуту, Тудорел Попа, Маргит Кёзеги, Илинка Томоровяну, Траян Станеску, Стефан Такалага, Василика Тастаман.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, А. Тарасов, А. Белявский, А. Сафонов, О. Голубицкий, Б. Иванов, М. Барабанова, Н. Крачковская.

«Даки», 9 ч.

Совместное производство «Букурешть» (Румыния), «Франко-Лондон фильм» (Франция).

Автор сценария Титус Попович; режиссер Серджиу Николаеску; оператор Костаке Чуботару; художники: Ливиу Попа, Виорел Геня; композитор Теодор Григориу.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Калиниченко.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Децебал — Амза Пелля (дублирует В. Емельянов), Меда — Мари-Жозе Нат (М. Виноградова), Котизо — Александру Гереску (Р. Ахметов), Домициан — Дьёрдь Ковач (А. Толбузин), Фуск — Жорж Маршал (О. Мокшанцев), Олупер — Мирча Албулеску (Н. Граббе), Север — Пьер Брис (В. Прокофьев), Аттий — Джо Бартон (В. Балашов), жрец — Эмиль Ботта (И. Рыжов).

«Вызывайте Мартина!», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Ота Гофман; режиссер Милан Вошмик; оператор Ян Новак; художник Владимир Лабский; композитор Сватоплук Гавелка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа [illegible] Заваденский.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Мишка — Ярослав Визнер (дублирует А. Белявский), Радек Бенда — Саша Брейха (Вова Рубинковский), полковник — Мартин Ружек (К. Николаев), Краус — Владимир Грубый (А. Тарасов), Сойка — Станислав Нойманн (И. Рыжов), старший лейтенант — Владимир Меншик (В. Баландин).

-

«Игрушки-плаксы», 1 ч.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Ян Адам; оператор Вегрихт; художник Виктор Фиксл; композитор Петр Дубравски.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Убийца с того света», 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе, Чехословакия.

Авторы сценария: Иозеф Талло, Андрей Леттрих; режиссер Андрей Леттрих; оператор Карол Кршка; художник Юрай Червик; композитор Ян Селепчени.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Якубец — Ладислав Худик (дублирует А. Карапетян), Михалко — Вильям Полони (Ю. Саранцев), Орловский — Душан Блашкевич (Н. Граббе), Гадзик — Юлиус Пантик (Э. Бредун), Бурианова — Дана Смутна (А. Кончакова), ксендз — Йозеф Будский (К. Михайлов), доктор Филипович — Мирослав Гомола (А. Тарасов), Вера — Яна Томкова (О. Красина), Буриан — Мартин Грегор (В. Балашов).

«Поезд особого назначения» («На железной дороге»), 9 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов, КНДР.

Авторы сценария: Мин Бен Сон, Ким Су Хен, Ким Тён Хак; режиссер Ким Сон Гё; оператор Тен Ик Хан; художник Ли Дя Сик; композитор Ли Хак Бом.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ко Ин Хо — Ча Ге Рён (дублирует Ю. Саранцев), Тен Бон — Хван Мин (Н. Смирнов), Пак Дюн — Кам Вон Сук (В. Киселев), Чан До — Ким Ин Хо (И. Ясулович), Рён Чер — Тян Си Хын (Р. Панков), Сон Ихар — Сон Вон Дю (Ю. Захарченко).

«Орлы рано валетают» (по одноименному роману Бранко Чопича), 8 ч.

Производство «Авала-фильм», Белград, Югославия.

Авторы сценария: Борислав Михайлович-Михиз, Соя Йованович, Ненад Йовичич; режиссер Соя Йованович; оператор Ненад Йовичич; художник Миомир Денич; композитор Воиславк Костич.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Черняховская.

Автор русского текста Д. Брускин; редактор А. Борисова.

Роли исполняют: Миодраг Петрович-Чкаля, Драгутин Добричанин, Любиша Самарджич, Павле Йованович, Павле Полачек, Люпче Попович, Драголюб Бенишек, Мирко Нанович, Мила Михайлович.

Роли дублируют: Н. Гаврилов, К. Григорьев, Сережа Никашин, Володя Садовников, Саша Суслов, Костя Тюрин, Людмила Петрова, Владислав Марокко.

«Любопытство», 1 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Драгутин Вунак, Боривой Довникович; режиссер, оператор и главный художник Боривой Довникович.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Современная басня», 1 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Автор сценария Шиме Шиматович; режиссеры: Александр Маркс, Владимир Ютриша; оператор Владимир Ютриша; художник Срджан Матич; музыка Миленко Прохаска.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Проделки дьявола», 1 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Автор сценария Тихомир Илич; режиссер Златко Гргич.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Верная рука — друг индейцев» («Старый Шурехенд») (по мотивам повести Карла Мая), 9 ч.

Совместное производство «Ядран-фильм» (Югославия), «Реальто-фильм» (ФРГ).

Авторы сценария: Эберхард Кейндорф, Иоганна Сибелиус, Фред Дэнджер; режиссер Альфред Форер; оператор Карл Лёб; художник Владимир Тадей; композитор Мартин Бёхтер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Автор русского текста Б. Россинская; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Джон Гарден Верная рука — Стюарт Грэйнджер (дублирует А. Консовский), Виннету — Пьер Брис (В. Рождественский), Маки-Моте — Душан Антониевич (М. Погоржельский), Юдит — Летиция Роман (Н. Гребешкова), Тоби — Марио Джиротти (О. Голубицкий), Джереми Сэндерс — Милан Срдоч (Б. Рунге), дядя Бен — Владимир Медар (Е. Весник), судья Эдвардс — Вольфганг Люкши (А. Полевой), капитан Миллер — Эрик Шуман (В. Ларионов), «генерал» — Лэрри Теннэлл (В. Кенигсон), Поттер — Бата Живойинович (С. Бубнов), Делия — Елена Жигон (С. Холина).

«Изгнанный из рая» (по повести Тауфик Аль Хакима), 9 ч.

Производство Генеральной компании по производству фильмов, ОАР.

Авторы сценария: Али Аз Заркани, Бакр Аш-Шаркави; режиссер Фатын Абдель Вахха б; оператор Масуд Иса.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Н. Герман; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Фарид Шауки, Самира Ахмад, Нагва Фуад.

Роли дублируют: Ю. Чекулаев, В. Радунская, А. Кончакова.

8



Индекс 70402

Принимается подписка

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

искусство КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.